КИНЕМАТОГРАФ.

СБОРНИК СТАТЕЙ.

Под реданцией Фото-Кинематографического Отдела
Народного Комиссариата по Просвещению.

Цена 10 руб.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО.
МОСКВА. — 1919.

Хрм. Херсонский
12 октября 1919 г.
(секретарь редакции)

КИНЕМАТОГРАФ.

СБОРНИК СТАТЕЙ.

Под редакцией Фото-Кинематографического Отдела
Народного Комиссариата по Просвещению.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО.
МОСКВА.—1919.

Никем из книгопродавцев указанная на книге цена не может быть повышена.

Государственное Издательство.

Вторая Государственная типография, Трехпрудный, 9.

GETTY CENTER LIBRARY

ОТЪ РЕДАКЦИИ.

Кинематограф, этот могучий агитатор, безмолвный пропагандист, книга для неграмотных, до настоящего времени находился в руках имущих эксплуататорских классов, служил им, учил и воспитывал широкие народные массы в духе и в интересах созданного ими уклада общественно-политической жизни.

И в острые моменты социальной борьбы господствующие классы и состоящие у них на службе правительства умели пользоваться таким мощным орудием, как кинематограф, для возвеличения в глазах народа устоев власти, капитализма и церкви, для внушения ему чувств, затемняющих классовое самосознание трудящихся и затушевывающих классовые противоречия, для возбуждения воинственного патриотизма в массах, увлекаемых империализмом на международную бойню.

В обычные же, будничные дни кинематограф усердно работал на частных предпринимателей, видевших в нем прежде всего средства колоссальной наживы и потому не брезговавших угождать спросу уличной мещанской толпы, льстить ее низменным вкусам.

Но, отравляя мозг и сердце многоголового зрителя разукрашенной пошлостью, дешевыми страстями, роскошною грязью и даже вульгарной порнографией кинематограф тем самым растлевал массы, принижал их сознательность, их настроение, превращал их в эгоистичное бездейственное стадо и тем опять-таки служил не только делу наживы своих предпринимателей, но и господству эксплуататорских классов, поработивших и стригущих это безответное стадо.

Завоевав власть и приступая к коренной перестройке всех областей социальной жизни, трудящиеся классы должны вырвать это оружие из рук своих эксплоататоров и заставить его служить себе, своим интересам, великому делу социализма.

А для этого кинематограф должен будет взять на себя задачу истинного просвещения и культурного воспитания

масс,—углубление классового самосознания пролетариата, укрепление товарищеской солидарности между трудящимися, подъем того революционного героизма, которым дышит вся борьба рабочего класса за его освобождение и за освобождение всего человечества.

Правда и красота должны сменить на экране растленную ложь и разукрашенное уродство уходящего прошлого; настроение борьбы и веры в победу должно охватить сердца зрителей.

И кинематограф обладает всеми возможностями, чтобы справиться с этой, новой для него, великой задачей; но работникам его придется, быть может еще долго, дружными и энергичными усилиями прокладывать новые пути для его творчества, поднимая его на степень истинного искусства,—искусства, которое учит, воспитывает и ведет массы к светлому грядущему.

На ряду с развитием кинематографа, как искусства, на ряду с его служением науке и делу просвещения, неотложной задачей встает и будет постоянно вставать необходимость снабжать и обеспечивать его наиболее совершенными техническими средствами, поднимая фотографическую и кинематографическую технику на высоту, на которой она могла бы удовлетворять новому повышенному спросу.

Посильно служить этим задачам, помогать работникам кинематографии теоретической разработкой всех вопросов, связанных с развитием кинематографического дела на новых началах пролетарского социализма,—такова цель, которую будет преследовать выходящий в ближайшем будущем журнал Фотографического и Кинематографического Отдела Народного Комиссариата по Просвещению Р. С. Ф. С. Р.

Настоящий сборник является как бы преддверием этого журнала, намечая те вехи на пути дальнейшего развития кинематографа, поставленные ему наукой, искусством и социально-политическими интересами рабочего класса, чтобы облегчить ему возможность использовать все богатство прошлого опыта—со всем разнообразием и разноречием его выводов—для создания новых, еще недостигнутых ценностей.

Редакция.

Задачи Государственного кино-дела в Р. С. Ф. С. Р.

Государственное кинематографическое дело в России имеет перед собой совершенно особые задачи. Дело идет не просто о национализации производства, распределении фильм и непосредственном заведывании кино-театрами. Дело идет о создании совершенно нового духа в этой отрасли искусства и просвещения.

При нынешнем оскудении российского хозяйства мы не можем рассчитывать на возможность, конкуррируя с заграничными фирмами или заменяя русские частные фильмы, давать ленты чисто художественного, литературного и даже объективно-научного характера. Подобный материал мы, может быть, в конце концов и заимствуем и из уже сделанного и из вновь производимого в других местах; если сейчас торговля является в значительной степени стесненной, то стеснение это, конечно, не вечно.

Мы должны делать то, чего никто другой сделать не сможет и не захочет. Мы должны помнить, что социалистическое государство должно придать социалистический дух и кино-зрелищам.

Совершенно бесспорным является здесь возможно более богатая съемка хроники, и я не стану тратить об этом слов.

Далее главная задача кинематографа в его научной и в его художественной отрасли заключается в пропаганде.

Вообще говоря, всякое искусство, как это указал еще Толстой, является прежде всего способом заражать чувствами художника массы. Просвещение в широком смысле

этого слова заключается в распространении идей среди чуждых пока им умов. Кинематограф может сделать то и другое с значительной силой: он является, с одной стороны, наглядным вызовом при распространении идей,—с другой стороны, путем внесения в него черт изящного, поэтического, патетического и т. д., способен затрагивать чувства и является, таким образом, аппаратом агитации. На эти стороны и надо обратить прежде всего внимание. Если где-нибудь глупая боязнь перед тенденциозностью является наиболее нелепой, то именно в области кинематографии. Вообще говоря, тенденция вредит только в том случае, если она мелка; великая тенденция какой-нибудь религиозной идеи или приближающейся к ней широкой социалистической идеи способна только поднимать произведения искусства, и не даром плакал Чехов о том, что современное искусство лишено Бога и что никакой талант художника и внешнее мастерство не может даже отдельно заменить присутствие животворящей идеи.

Коммунистическое государство имеет такую животворящую идею, и при сколько-нибудь внимательном и опытном ведении дела эта идея в высшей степени легко может быть облечена в соответственные художественные одежды.

Далее на первый план, как мне кажется, должна быть поставлена культурно-историческая картина. Нельзя представить себе более богатого источника для кинематографа, чем культурная история человечества вообще. Это в буквальном смысле слова неисчерпаемый родник, и стоит только прикоснуться к нему, начиная с жизни допотопного человека, чтобы положительно голова кругом пошла от богатства картин, в высшей степени способных быть осуществленными через кино.

Нам, однако, не следует увлекаться всей этой полнотой исторического быта, а остановиться лишь на тех моментах, которые могут иметь агитационно-пропагандистское значение. Следует дать историю возникновения развития государства так, чтобы основные коммунистические идеи о преступности и в то же время необходимости каждого государства, о перерастании человека, отдельных его форм,

о своеобразной форме государства—диктатуре бедноты или пролетариата—становились ясными всякому зрителю.

Не менее важной является история церкви, включая сюда изображение культов—самых жестоких и бессмысленных, а затем всех злоупотреблений христианской церкви, с тем, однако, чтобы определенно отмечались с исторической объективностью и ее демократические, положительные стороны. Очень нетрудно, отдав все должное положительным и идеальным сторонам христианства, показать, как они систематически фальсифицировались находящимися на службе государства и богатых классов духовными особами.

История политических конфликтов, в особенности история великой французской революции, и всякого рода крупные события, недавно прошедшая наша революционная история, начиная с декабристов вплоть до октябрьской революции 1917 г., опять-таки должны быть разработаны со всей тщательностью.

Нисколько не отрицая огромной важности более широкого обхвата тем, рисующих, например, историю науки (тема необыкновенно богатая), включая сюда историю открытия изобретений или историю высшей культуры быта, я думаю, что при ограниченности средств и времени мы должны не слишком расплываться и среди двух картин приблизительно одинаковой значительности и ценности выполнить обязательно ту, которая живее может говорить уму и сердцу с точки зрения революционной пропаганды.

А. Луначарский.

Душа кино.

(Психология кинематографа.)

„Движенье — счастие мое, движенье!“
(Из „Прекрасной Мельничихи“).

I.

Нет, кажется, другой области жизни, которая развивалась бы с такой поистине кинематографической быстротой, как кинематограф.

Явившись на свет так недавно, он успел овладеть всем миром, опутать весь земной шар своими жужжащими лентами. Дворцы и амбары, театры и вагоны, площади больших городов и свайные постройки островитян, парки и пловучие «паузки» суровой тайги — все для него, везде его владения. Поэтов и ученых, художников и мастеровых, трагиков, певцов, балерин и сельских учительниц он заставил служить себе, он все видит, все знает и все покажет всем: и землетрясение в Мессине, и полет аэроплана, и утреннее кофе римского папы, и праздник Корсо, и кровавую битву, и движение небесных светил, и интимные переживания женской души.

Кто же он, этот король-демократ? В чем его тайная сила?

Кинематограф, — ответит вам самоуверенно энциклопедия,—это—движущаяся фотография.

И только?

Как же могло случиться, что фотография, привыкшая запечатлевать неподвижные образы, вдруг начала двигаться

и жить, как некогда мраморная Галатея, как вылепленный из мертвого праха Адам?

Ученый в очках на близоруких глазах, не верящий в богов, оживляющих статуи и вдыхающих в комок грязи бессмертную душу, откроет перед вами элементарный учебник физики, который объяснит вам все просто и ясно.

Чувствительные нервы наших органов восприятия, в том числе глаза, обладают способностью сохранять полученное впечатление в течение некоторого, правда очень короткого, времени, измеряемого долями секунды, после того, как внешнее раздражение, вызвавшее это впечатление, уже исчезло. Способность эта, к слову сказать, показывает только их несовершенство, сравнительную медленность их работы, не успевающей угнаться за быстрой сменой внешних впечатлений.

Поэтому, когда два внешних раздражения, следуют слишком быстро одно за другим, впечатление от первого не успевает исчезнуть, когда получается впечатление от второго, и оба сливаются в одно, а следовательно, сливаются и ощущения, внутренние образы, возникающие в сознании от этих впечатлений.

Если вращать очень быстро круг, раскрашенный всеми цветами радуги, краски смешаются, и круг будет казаться нам окрашенным в серовато-белую краску.

Если мы приложим глаз к отверстию прибора-игрушки «стробоскопа», перед которым быстро мелькает бумажная лента с нарисованными на ней фигурками в различных последовательных положениях движения, например, бегущей лошади или танцующего матроса,—то все эти картинки сольются в одну движующуюся, и мы увидим действительно бегущую нарисованную лошадь или танцующего нарисованного матроса. Всякий школьник знает это, когда на полях своего учебника рисует в одном и том же месте чортика с различным положением рук и ног и затем быстро перелистывает пальцем книгу, изумляя сестренку видом размашистого пляшущего чортика.

То же самое делает и кинематограф. Он сначала быстро фотографирует одну за другой стадии какого-нибудь дви-

жения, потом с такой же быстротой и в той же последовательности показывает вам диапозитивы своих снимков в волшебном фонаре, и вы видите туманные картины с движущимися людьми, животными, облаками и струями воды.

Не правда ли, все это так просто и ясно? До такой степени просто и ясно, что ровно ничего не поймешь.

Наш ученый напоминает того фокусника, который собрался раскрыть перед публикой тайну превращения носового платка в куриное яйцо. Он показывает, что в одной руке у него маленький шелковый платочек, в другой— пустая яичная скорлупа с отверстием сбоку.

Вскрыв сначала яйцо, он быстрым и ловким движением пальцев засовывает платочек в это отверстие и затем показывает яйцо целой стороной. Публика рада, что она за свои деньги узнала одну из тайн белой магии, а фокусник спокойно прикрывает яйцо ладонями, потирает руки и... показывает их совершенно пустыми. Яйцо исчезло. И фокусник переходит к следующему номеру, оставив публику изумленной, пораженной, восхищенной, но все-таки немного огорченной тем, что, узнав кое-что, она так и не узнает другого, более загадочного исчезновения сразу и платка, и яйца.

В вышеприведенном объяснении также волшебно исчезает самое главное яйцо кинематографа—движение.

Если наложить одну на другую краски всех цветов радуги, то получится один грязновато-белый цвет, это известно из опыта смешения красок.

Но если наложить один на другой два негатива, снятых с одного и того же человека, но в различных положениях, и сделать отпечаток, то получится нечто, в роде тех девиц с четырьмя ногами, которыми некоторые футуристы пытались изобразить движение, но движущегося человека все-таки не получится.

Три-четыре снимка с размахивающего руками и пляшущего человека,—и мы увидели бы человека-паука, и только.

К счастью для нас и для кинематографа, такого комбинированного снимка не получается, так как глаз наш, если и похож на фотографический аппарат, то, во всяком случае, без пластинки.

Когда внешний предмет, на который мы только что смотрели, исчез, тщетно было бы искать его изображения в глазу, зрительных нервах или клетках головного мозга, хотя бы раздражение нервов и само ощущение еще длились бы. Образ же, возникший путем зрения в нашем сознании, действительно сохраняется в нем, и не $^1/_{20}$ секунды, как раздражение зрительного нерва, а долгие годы, иногда всю жизнь, но лишь в воспоминании.

Что же касается памяти, то она, как явление порядка психического, никакими пространственными рамками не стеснена и свободно располагает коллекционируемые ею образы один вне другого, и мы при ее содействии можем спокойно созерцать рядом нашего знакомого, каким мы его видим теперь, и его же, каким мы его знавали лет двадцать тому назад, в роде модных когда-то в провинции фотографий одного и того же лица в двух позах на одной карточке.

Длительность нервного раздражения играет только ту роль, что когда мы смотрим на экране изображение одного кинематографического снимка менее, чем через одну двадцатую секунды после другого, то-есть в то время, когда еще не исчезло нервное раздражение, вызванное предыдущим снимком, физические явления нервных клеток и волокон происходят иначе, чем если бы мы смотрели отдохнувшим глазом или раздраженным каким-либо иным внешним явлением, а следовательно, и впечатления, и ощущения, и самый зрительный образ, возникающий в сознании,—тоже иные. Впрочем, не будь этого предыдущего снимка, мы, все равно, на что-нибудь смотрели бы, и следовательно, при медленности работы зрительных нервов, требующей не менее одной двадцатой секунды, все равно, новый образ в первый момент был бы изменен, искажен, испорчен предшествующим ощущением, и для восстановления его в большей или меньшей точности, как отображения внешнего предмета (в данном случае, картины на экране), потребовалось бы более одной двадцатой секунды.

Но кинематограф не дает нам этого срока, не позволяет всмотреться в картину, быстро сменив ее новой, и таким образом оставляет нам только искаженные, неточные, не-

ясные образы, не успевшие запечатлеться в нашем сознании.

Таково влияние предшествующего снимка и даже ряда предшествующих снимков на тот, который мы видим в данный момент.

Но этот новый снимок, со своей стороны, не остается в долгу перед старыми. Эти последние, как было сказано, сохраняются в воспоминании, а память наша неважный фотограф, у которого «негативы сохраняются» очень заботливо, но очень неисправно: у памяти плохой фиксаж.

Подобно тому, как более или менее случайные обертоны, сопровождающие основной звук, придают ему особый тембр, отличающий его от других звуков той же высоты,—всякое ощущение, восприятие, чувствование или иное психическое состояние или переживание не может быть изолировано от всех сопутствующих ему психических процессов, придающих ему определенную окраску, тембр, «тонус». Есть вещи, которые нам неприятны только потому, что они в нашем сознании, а чаще всего подсознательно, ассоциируются с другими неприятными вещами, и наоборот—лицо возлюбленной всегда прекрасно.

И никто так не похож на Чеховского «хамелеона», как наша душа.

Но все течет, все изменяется как вне, так и внутри нас. Всякая вещь сейчас уже не та, какой она была миллионную долю секунды тому назад, и воспринимается она нами иначе, потому что все окружающее ее не то, и мы сами уже не те, уже успели измениться, постареть на одну миллионную долю секунды.

«Нельзя,—говорит Гераклит,—дважды погрузиться в одну и ту же реку». Еще менее один и тот же образ может дважды возникнуть в одной и той же душе, хотя бы через миллионную долю секунды, так как за это время в нашем организме вообще, и в мозгу в частности, успели погибнуть и народиться миллионы клеток, возникнуть в сознании бесконечные вереницы образов, совершиться бессознательные душевные процессы, изменив нам наши воспринимающие способности, наши настроения, иногда весь наш душевный уклад.

Вот почему образ исчезнувшего с экрана кинематографического снимка, сохранившийся в воспоминании в то время, как мы смотрим на новый снимок,—уже не тот, каким он был раньше. Само собою разумеется, что наибольшее влияние на это изменение оказывает именно образ снимка, появляющегося сейчас, как наиболее схожего и потому прежде всего ассоциирующегося с предшествующим, притом привлекающего к себе в данный момент наше внимание.

Таким образом, вопреки вышеприведенному «ученому» объяснению и неопровержимому закону о длительности зрительного впечатления в течение одной двадцатой секунды, мы в праве утверждать, что зрительные образы, сливающиеся в кинематографическую картину, не сохраняются неизменными для того, чтобы накладываться затем один на другой, как штабели старых негативов, а перерождаются один под влиянием другого, и кинематограф своей быстротой только облегчает это перерождение, не давая времени каждому образу более или менее прочно запечатлеться в нашем сознании. Движущаяся кинематографическая картина, которую мы видим, слагается из ряда неподвижных световых картин, которых мы не успели видеть.

Это можно проверить очень просто. Просмотрите на свет кинематографическую ленту. Вы можете пробежать ее глазами несравненно быстрее, чем при помощи кинематографического аппарата, и все-таки никакого движения не увидите, потому что вам ничто не мешает видеть каждый отдельный неподвижный снимок, а из неподвижностей движения составить нельзя, как нельзя из суммы нулей получить единицу, как бы быстро мы ни умели делать сложение. И стрела элеатов, которая в каждый данный момент стоит неподвижно в данной точке пространства, в миллиарды лет не долетит до цели.

Напрасно механика, опирающаяся на математику, привыкшую иметь дело с количеством и пространством, пытается представить нам движение, как беспрерывную смену неподвижных положений движущегося тела в различных точках пространства. Движение все-таки остается дви-

жением от одной точки к другой, как бы близко они ни находились.

И подобно тому, как движение не составляется из положений движущегося тела в одной и другой точке пространства, потому что, когда оно во второй точке, его уже нет в первой, танец матроса не слагается из неподвижных положений, его ноги то высоко в воздухе, то в согнутом виде, то ступней на полу, ибо, когда нога его коснулась пола, она уже больше не висит в воздухе.

То, что сказано здесь о механическом движении, относится и ко всякому живому процессу, совершающемуся во времени. Он не разбивается на лежащие один вне другого моменты, как развитие зародыша отнюдь не представляет собой нечто в роде расставленной на полке длинной вереницы стеклянных банок, с заспиртованными в них зародышами в различных стадиях развития. Семимесячный зародыш был, перестал быть и никогда не будет трехмесячным, а тот трехмесячный, что стоит в другой банке, ничего общего не имеет с этим.

Ученые физики, механики, психологи очень часто, когда дело идет о движении и живом процессе, уподобляются той суеверной старушке, которая видела в лавре двое мощей Ильи Муромского: когда он был маленьким и когда состарился. Кинематограф не фабрикует мощей.

Движение и всякий живой процесс, совершающийся во времени, мы воспринимаем, вернее сказать, переживаем, как нечто единое, неделимое, как процесс, а не как собрание расположенных в пространстве, хотя бы только в нашем сознании, образов или картин.

Если кинематографическая картина движется, живет на наших глазах, она движется и живет, как таковая, в каждый данный момент, в каждом новом снимке, потому что мы видим его, пережив, претворив, изменив в нем и для него все только что виденные, промелькнувшие в нашем сознании, не оставив прочного следа в воспоминании, снимки.

Так мучительно неприглядно поэтому бывает, если почему-либо аппарат остановится, и на экране вдруг неподвижно застынет один снимок: словно оборвалась струна на

полутакте мелодии, словно с разбегу споткнулись на камень, словно на столе пред нами труп только что жившего близкого нам человека.

Сердце кинематографа не в ленте, где, как баранки, нанизаны снимки, а в двигателе аппарата, быстро прогоняющем с глаз наших снимки, в «обтюраторе», спешащем скрыть от нас снимок на экране прежде, чем он сменился другим.

И чем меньше кинематограф даст нам видеть, чем более неуловимые бросает нам намеки, тем легче работает наше воображение, заставляя зрительный образ проделывать те самые движения, какие проделывал снимаемый предмет, заполняя этими движениями промежутки между снимками, как и всякое действительное движение заполняет непрерывно промежутки между его различными моментами.

«Никогда фотографический аппарат не видит в движении того, что видим мы на экране. Никогда, ни в одном снимке кинематографической ленты мы не найдем того, что видели в картине»—так утверждал практик, много лет посвятивший работе по фотографии и кинематографу.

II.

До сих пор речь шла о кинематографической картине в узком смысле, об изображении предмета или группы предметов, движущихся в определенном пространстве, ограниченном тесною рамкою, на кинематографическом языке называемой «кадром», об одной движущейся фотографии, о куске кинематографической ленты в несколько метров длины.

Но кинематографическая картина в широком смысле, с фильмою в сотни и тысячи метров, состоит иногда из многих десятков таких связанных одна с другой картин. Это не просто «картина», это—кино-драма, кино-повесть, кино-роман с беспрерывною сменою и действующих лиц, и места, и времени действия.

Когда предмет выходит из первоначальной рамки, оператор со своим аппаратом, если хочет, движется вместе с ним,

не выпуская его из виду, гонится за ним по пятам, в автомобиле, экспрессе, переносится из одного места в другое, иногда на противоположном краю земли. Бывают случаи, когда несколько операторов почти одновременно снимают в разных краях то, что потом будет связано, соединено, «смонтировано» в одну картину.

Кинематограф не стесняется ни пространством, ни временем и в развитии сюжета своей кино-пьесы ежеминутно переносит нас из одного места в другое, из одной эпохи в другую, забегает вперед, возвращается к прошлому, вместо элементарного действия развертывает перед нами сложную фабулу, воспроизводит сложную жизнь.

Старая эстетика учит, что задача всякого художественного произведения—дать «многообразие в едином». Но ни одно изобразительное искусство, творящее зрительные образы, не располагает для этого такими возможностями, как кинематограф. Все они ограничены определенным пространством, заключенным в кадре, не выходящим за пределы того, что может быть охвачено на известном расстоянии неподвижным глазом. Временем же они не располагают вовсе. Предоставленное им время, можно сказать, измеряется нулем, так как всякий образ запечатлевается ими в один неподвижно застывший момент. Лошадь, бегущая на полотне картины или в изваянии, не бежит, а остановилась в какой-то момент своего бега да так и застыла с приподнятой ногой.

Только поэзия, художественная литература, не творящая внешних образов, а только посредством слов вызывающая их в нашем воображении, может вольно «растекаться мыслью по древу», не ограничивать себя пространством и временем, от одного места действия непосредственно переходить к другому, показать нам одного и того же человека ребенком, взрослым, стариком,—и все это в едином, цельном художественном произведении.

Соединить, хотя бы в некоторой мере, возможности художественной литературы с возможностями изобразительных искусств,—эту сложную задачу взял на себя театр, творящий в реальных образах и вместе с тем в действии, во времени.

Театр по праву может считать себя не только прямым предтечею, но и отцом кинематографа, как фотография была его матерью.

Однако в театре эти два начала—литературное и изобразительное—всегда враждовали друг с другом, всегда мешали один другому, мирясь только на компромиссе, каким является форма всякой драмы.

Грек, воспитанный на пластике, ради нее ограничивал драму единством места и времени, заставляя действующих лиц действовать только в пределах одного места и одного дня, все остальное излагая только в литературной форме—словами.

Наоборот, вечный своей жизненностью, своей кинематографичностью Шекспир, не стесненный декорациями, за отсутствием таковых, имея перед собой публику, довольствующуюся простым указанием, что действие происходит тогда-то и там-то, имел возможность проявить самый широкий размах в «инсценировке» созданий своего поэтического творчества. Достаточно было поставить на сцену кресло, чтобы перед публикой появился королевский дворец, убрать кресло—и на месте дворца открывалась пустыня, морской берег или цветущий сад.

Такая свобода от декораций давала Шекспиру простор переплетать короткие сценки, перенося действие из одного места в другое, перескакивать через промежутки времени, улавливать темп жизни, сосредоточивая события нескольких лет на протяжении вечернего спектакля. И каждая пьеса Шекспира, освобожденная от диалогов, была бы почти сценарием для кинематографа.

Развитие театральной техники, загромоздив сцену декорациями, бутафорией и реквизитом, «театральным хламом» для создания зрительных образов, соблазнительных для всякого зрелища, вынудило драматургов принести поэзию в жертву изобразительности и, чтобы дать время декоратору, ограничивать смену мест и времени действия несколькими актами, редко более пяти.

Дальнейшее развитие декоративной техники, в самое последнее время—с вращающимися подмостками, постановками

«в сукнах», попеременным использованием различных частей площади сцены посредством занавесей или освещения и т. п.— дало возможность даже ставить Шекспира с его сменою многочисленных сцен в художественно-декоративной обстановке.

Но трудно представить себе, чтобы театр когда-либо мог приблизиться в этом отношении к кинематографу, способному в рампе экрана охватывать версты, пробегать пространства, почти ежеминутно менять место и время действия.

Эта способность делает кинематограф, лишенный красок, звуков, рельефа и слов, самым совершенным в воспроизведении жизни искусством.

Подобно тому, как отдельная кинематографическая картинка улавливает движение фотографируемых предметов на протяжении определенного пространства и времени, кинопьеса улавливает движение жизни, не ограничиваясь пространством и временем.

Подобно тому, как кусок кинематографической ленты составлен из последовательного ряда снимков отдельных моментов движения, многометровая фильма кино-пьесы состоит из последовательного ряда таких кусков-снимков отдельных моментов жизни.

Но наше восприятие всякого совершающегося во времени процесса, будь то элементарное движение или сложная жизнь, обусловлено одними и теми же законами психики, и следовательно, эти законы одинаково обусловливают как механическое соединение отдельных снимков в картине, так и сознательное соединение, монтаж отдельных сцен в кинопьесе.

Основной закон, как было указано, заключается в том, что вопреки старым предрассудкам науки процесс, совершающийся во времени, не состоит и не воспринимается нами из ряда неподвижностей, застывших в отдельные моменты. Этих неподвижных, неизменных моментов в живом движущемся процессе нет: всякий момент процесса есть только мгновенный переход от того, что было, к тому, что будет.

Поэтому снимок на экране не может запечатлеться в нашем сознании, как нечто остановившееся, и обтюратор аппарата спешит помешать этому. Точно так же ножницы мон-

тажера спешат пресечь отдельную картину там, где она грозит сделаться слишком законченной, и, как таковая, запечатлеться в нашем сознании. И, пожалуй, это менее важно там, где дело идет о простой фотографии, чем там, где перед нами развертывается жизнь. Движущийся водопад, пейзаж на экране или на простом фотографическом снимке— не все ли равно? Но если человек, который в течение одного часа переживает на ваших глазах целую сложную жизнь, с ее событиями, страданиями, радостями, вдруг из этого часа тратит три минуты на то, чтобы войти в гостиную и встретиться с отцом своей возлюбленной, или застывает перед вами «с выражением на лице»,—что это может вызвать в нашей душе, кроме неприятно-досадливого чувства, какое вызывает всякая медлительность, «канитель» или неподвижная улыбка идиота?

То же самое можно сказать и о целых событиях, слишком длительно (для кинематографа) развертывающихся в одной плоскости, в одном периоде времени.

Попробуйте вспомнить или рассказать собственную жизнь или только эпизод из жизни, и вы увидите, как события прерываются, переплетаются, связываются без местной и хронологической последовательности, но сливаясь в цельный жизненный процесс. Проследите любой дневник, и вы заметите ту же прерывность фактов, сливающихся в непрерывность движения жизни.

Это не значит, что ход событий во внешней жизни прерывается: это значит только, что, воспринимая процесс жизни в его целом, в движении, во времени, мы не сосредоточиваем внимания подолгу на одной его фазе—вернее сказать, от прошлых фаз в нашем воспоминании остаются одни намеки, а то, что мы считаем действительным воспоминанием прошлого,—уже только составная и нераздельная часть нового, настоящего переживания прошлой жизни.

Как отдельные снимки картины, так и отдельные картины кино пьесы дают только намеки—верстовые столбы на широкой дороге, по которой несется наше воображение.

Не только движение, но и жизнь мы видели на экране не такою, какою видит ее фотографический аппарат, но за-

то мы видим на экране и движение, и жизнь такими, как они происходят в действительности, конечно, поскольку это позволяют технические условия кинематографа.

Такова душа кино, могучего чаровательля масс; но такова и наша собственная душа, которая, предоставляя разуму с его категориями, алгебраическими формулами и пространственными представлениями изучать движение и жизнь, раскладывая их по неподвижным клеточкам, сама воспринимает их в процессе, переживает их.

Душа кинематографа—в движении жизни.

Жужжание развертывающейся кинематографической ленты, это—скрип полозьев мчащейся по дороге жизни через ухабы тройки, в которой сидит поэт нашего воображения, глядящий, как

«мелькают мимо будки, бабы,
мальчишки, лавки, фонари,
дворцы, сады, монастыри,
бухарцы, сани, огороды,
купцы, лачужки, мужики,
бульвары, башни, казаки,
аптеки, магазины, моды,
балконы, львы на воротах
и стаи галок на крестах».

Это видел не перебегающий из переулка в переулок Глупышкин, не удирающий от сыщиков Ультус, не перепрыгивающий через пропасти Мацист,—это видел и так видел наш величайший поэт Пушкин в своей совершеннейшей кинопоэме «Евгений Онегин», потому что такова сама живая жизнь, переживаемая нашей душою.

Ф. Шипулинский.

Сущность кинематографического искусства.

За последнее время кинематограф завоевал себе такое определенное положение среди других искусств, что является невольное желание помыслить о нем теоретически, постараться проникнуть в его сущность, как искусства, и этим, может быть, поставить лишнюю веху на будущем пути кино-творчества.

Исходною точкою такого теоретического подхода к кинематографу является его сходство с театром: и тот и другой представляют из себя выражение явлений, и тот и другой пользуются, как изобразительным методом, творчеством актера. Естественно возникает вопрос: не есть ли кинематограф своего рода драма?

Если мы захотим непосредственно сравнивать, с целью ответить на этот вопрос, театр и кинематограф, как существующие ныне художественные данности, уже вполне развившиеся, то нам для успешности ответа необходимо нащупать самый корень этих двух явлений, уяснить себе простейшее, чтобы затем стало ясным и сложное.

Историческая поэтика учит нас, что те роды поэзии, на которые мы привыкли делить искусство слова (лирика, эпос, драма), в незапамятные времена сосуществовали вместе, первоначально слитые в одном хоровом начале. Лишь после того, как единоличный певец выделился из хора, вступил с ним в известное взаимоотношение, стал его корифеем, лишь после этого возникает драма. Она возникает из новоявленного диалога певца и хора или певца с другим певцом. Из «козлиных» песен древней Эллады, из диалога участников Дионисовой процессии развивается древне-греческая трагедия, легшая в основание драматического твор-

чества нашей культуры. Драматическое искусство обусловлено моментом взаимоотношения—в самой внутренней коллизии драмы, в столкновении характеров, наконец, в диалоге, составляющем плоть внешнего осуществления драмы. Здесь мы невольно сталкиваемся с вопросом, как же смотреть на мимодраму, лишенную словесного диалога. Но это сомнение возникает лишь в связи со «словесными» диалогами; между тем, вообще диалога мимодрама отнюдь не лишена. Наоборот, диалог играет в мимодраме столь же существенную роль, что и в словесной драме, являясь и для нее неотъемлемой сущностью, но способом выражения его остается жест—один. Мимодрама—та же драма, только с отсутствием слова. Этим отрицательным признаком определяется мимодрама, которая неминуемо менее полна, чем породившая ее драма словесная. Как бы ни была совершенна мимодрама, ей всегда будет недоставать слов, потому что отсутствие их не вызывается коренным отличием драмы от ее мимической сестры. Отношение драмы к мимодраме подобно отношению диалога двух говорящих людей к диалогу двух глухонемых. Мимодрама обыкновенно расцветала в периоды упадка драматического искусства,—например, на сценах Александрии, заменив собой угасавшую древне-греческую трагедию. Как будто обессиливший человеческий гений теряет способность речи и принужден прибегать к безмолвному жесту. Это относится и к балету, только этот род искусства на ряду с музыкальной и хореографической стороной, являет сторону мимодраматическую. От Дионисовой процессии, даже, от времен Аристофана и «трагиков» до драм Шницлера и Метерлинка—неизмеримый путь, но на протяжении всего этого пути драма всегда остается драмой, ибо не может измениться сущность искусства, как бы ни менялись его формы.

Теперь от драмы обратимся к кинематографу и попытаемся выяснить, имеют ли эти два растения, давшие на первый взгляд столь сходные цветы, те же самые или хотя бы близкие корни. Для того, чтобы два явления были родственны, они должны иметь общий основной признак. Мы видим, что в основании драмы лежит «столкновение», коллизия и диа-

лог—ее выражение, по существу—диалог словесный, в упадочной форме—мимический. Попытки применить к кинематографу граммофон явились чрезвычайно неудачными. Если бы техническое совершенство позволило когда-нибудь довести до полной слитности кинематографическое действие и его граммофонное сопровождение, то это могло бы послужить лишь к полной драматизации кинематографа, а такая драматизация едва ли принципиально нужна. Равным образом, в кинематографе нет и мимического диалога. В кинематографе мы встречаем лишь диалогические элементы, естественно возникающие из общения живых действующих лиц, но эти элементарные диалоги скорее представляют необходимость по ходу развертывающихся событий, чем плоть и кровь кинематографического действия.

Факты действия драматического группируются вокруг одной оси. Ось эту можно вообразить себе, как равнодействующую различных сил, сталкивающихся в драме, столкновением своим образующих драматическую коллизию. В кинематографическом действии, напротив, факты не должны вовсе таким образом централизоваться вокруг основной коллизии.

Здесь факты непрерывно чередуются, один сменяется другим в естественном развитии хода действия, вовсе не требуя коллизии со всем ее драматическим усложнением. Чередование фактов является не только скелетом, но и плотью кинематографического представления. Уничтожьте в кинематографе сцены, где является драматическая коллизия, осуществленная в диалоге, те сцены, которые предполагают словесный обмен, и вы минимально нарушите ход кинематографической пьесы и производимое ею впечатление. Вообще роль слова в кинематографе так бедна! Те фразы, что читаем на экране между отдельными сценами, служат лишь к пояснению хода действия, помогают разобраться в чередовании фактов—и только. Они во многих отношениях родственны тем пояснительным вступлениям, которые часто применялись в поэзии, особенно античной, и носили название «аргументов». Иногда на экране появляется целый монолог, но он служит опять-таки лишь иллюстрацией, лишь побоч-

ной вставкой, подобно тому, как в рассказе о каких-нибудь событиях вставляется вымышленная речь героя. Таким образом, что же роднит кинематограф с драмой? Во-первых, наличность «изображения в действии», во-вторых, наличность актера. Этими двумя внешними элементами ограничивается сходство драмы и кинематографа. Но в кинематографе отсутствует то, что первоначально было источником драмы: с внутренней стороны—коллизия, с внешней—диалог. Итак, драма и кинематограф находятся даже в некотором противоречии друг с другом. Так мы подходим к утверждению, которое с первого взгляда может показаться парадоксальным, что кинематограф вовсе не принадлежит к драматическому роду искусства. Драма есть действие, осуществленное в непосредственном явлении, кинематограф есть действие, осуществленное в повествовании. Действительно, мы можем вполне вообразить себе на экране чисто описательные моменты. То, что в повествовании служит фоном действия, на котором развертываются события, может быть легко воплощено кинематографом. Изумительное свойство кинематографа—давать «описание», не пользуясь для этого словесным выражением. Описание внешнего мира, природы может пройти перед нами на экране, отнюдь не сопровождаясь драматическим действием; так мы можем вообразить себе в кинематографе сцены из жизни явлений природы, например, восход солнца, показать который требует содержание повествования. Шествие войска, показывающее грандиозное движение толпы через снеговые вершины,—как это было блестяще выполнено в «Кабирии» Габриеля д'Аннунцио,—является вполне закономерным моментом в пьесе, а между тем оно лишено всякого драматизма, лишено коллизии, лишено характера, лишено диалога. Эта чудесная способность кинематографа давать повествование, объективное описание, весьма облегчает разрешение, между прочим, проблемы кинематографической инсценировки литературных произведений. Инсценировки в драматической форме всегда являются некоторой натяжкой. Как бы ни были они глубоко продуманы и талантливо исполнены, они всегда будут дефективны. В них всегда будут оскорбительные пробелы, в

них, наконец, изменяется неминуемо самый дух литературного произведения — повести, романа, поэмы, из него будут выхвачены только драматические элементы, остальные же будут сведены на-нет. В этом отношении показательными представляются инсценировки последних лет Достоевского— драматичнейшего из повествователей—в Художественном театре. И тут пришлось иногда прибегать даже к чтецу, чтобы восполнить недостающие повествования. Иное дело— кинематограф. Это искусство позволяет инсценировать литературное произведение, не искажая его повествовательного характера. Этим объясняется широкое пользование литературными произведениями для кинематографических инсценировок и их сравнительная успешность, даже при современной общей неразвитости вкуса обыденной кинематографии.

Итак, кинематограф не принадлежит к драме. С каким же родом искусства должны мы его сблизить? Деление поэтического творчества на лирическое и драматическое само по себе страдает слишком большой прямолинейностью: на деле нам постоянно приходится встречаться с существованием в одном произведении всех трех родов. Поэтому, когда мы ставим своей задачей квалифицировать кинематограф, сближая его с видами поэтического творчества, мы должны заранее отказаться от мысли дать вполне определенный ответ. Родственность кинематографа с драмой чисто призрачная, о лирике не приходится говорить: в ней отсутствует действие, и мы невольно подходим к эпосу. Нас не должно смущать то, что эпос—словесная поэма, а кинематограф—экранное зрелище. В них есть определенные точки соприкосновения, и уяснение их может значительно помочь в теоретическом обосновании «кинематографической поэтики» и повлечь за собой бóльшую определенность в искании новых путей кинематографического творчества. Конечно, говоря о принадлежности кинематографа к какому-либо поэтическому роду, мы должны памятовать, что кинематограф—искусство бессловесное, а деление на роды лирический, эпический и драматический принадлежит поэтическому словесному искусству. Поэтому, применяя термины поэтические

к кинематографу, мы должны иметь лишь в виду его методы и достижения. Что же, наконец, дает нам кинематограф, пропуская перед нами быстро бегущую последовательность своих фильм? Как уже было отмечено, он дает нам прежде всего чередование событий, следование во времени отдельных сцен повествования. Кинематограф прежде всего рассказывает нам. Пусть средство, которым пользуется кинематограф, не есть слово, пусть в кинематографическом «действии» принимает участие актер,—несмотря на все эти элементы драмы, кинематограф остается по преимуществу искусством повествовательным. Повествованию в самых широких пределах в кинематографе предоставлена вся возможность: нестесненность времени, места, характера самого действия, расширяет до беспредельности захват кинематографического изображения. Такого захвата достигает лишь поэма, где ничем не удерживаемая фантазия певца делает целый мир ареной своего повествования. Всеми этими чертами кинематограф соприкасается именно с эпосом. Если подойти к кинематографу с этой точки зрения, то сразу становится понятным, какую роль в кинематографе играет прямая речь, составляющая самую материю драмы. Всякая прямая речь—и диалог, монолог, все это является вкрапленным в кинематографическое повествование, подобно тому, как прямая речь вкрапливается в эпическую поэму, составляя лишь второстепенное ее украшение. Понятна становится роль экранных надписей, служащих к вящшему уразумению повествования.

Подводя итог вышесказанному, следует оговориться, что эпический элемент является, и это несомненно, лишь преобладающим, характеризующим в кинематографическом искусстве. Но кинематограф, как художественное явление, очень сложен, содержит разнообразные элементы искусств, и пространственных, и временных, и может быть изучаем с различных точек зрения, и для такого изучения наступила уже пора. Кино-творчество достаточно развилось, чтобы стоило потрудиться над его теорией.

С. Шервинский.

Кинематограф и изобразительные искусства.

Всякий раз, как в распоряжении человечества оказывается какое-нибудь новое и могучее средство—все равно, технического или художественного порядка, бывает очень поучительно и интересно попробовать применить его к соседним областям.

Не так давно была открыта цветная фотография, например; и сразу поднялся ряд вопросов: что даст она науке, что—живописи?

А из всех открытий новых времен одно лишь повлекло за собою создание совсем особого вида художественного творчества: кинематограф. Мы, в суете практической работы над искусством, склонны порою забывать о том, что, ведь это мы только противополагаем для удобства разные виды искусства один другому, не помня об единстве круга художеств. Искусство—одно; кинематографическое искусство входит в него, как равноправный член со всеми иными подразделениями этого круга. И сразу станет более чем насущным вопрос: что же несет с собою кинематограф другим искусствам? Вражду или дружбу?

На основании суждений эстетики, науки о восприятии искусств, мы различаем в них две основные большие группы: искусств «времени» (поэзия, музыка) и искусств «пространства» (живопись, скульптура, архитектура). «Изобразительными» называем мы условно последние. И вот, тогда как отношение кинематографа к искусствам «временным» кажется определимым более или менее легко, самый

вопрос о нем в связи с изобразительными искусствами может показаться странным. Какой мост можно перебросить между кинематографом и, например, архитектурой?

Соотношение кинематографа с изобразительными искусствами кажется на первый взгляд тем же, что и отношение к ним театра. Как театр, кинематограф строит свое действие во времени, но и создает свои художественные образы в пространстве. Как будто по середине стоит кинематограф между обоими группами искусств. Но на самом деле его связь с изобразительными искусствами другая, чем у театра. Разница между театром и кинематографом не может здесь, конечно, быть исчерпана вполне. С точки зрения изобразительных искусств разница эта сводится к двум основным явлениям: кинематограф лишен красок театра; и что весьма существенно: он по сравнению с театром дает иную иллюзию плоскости. Что касается красок, имеющихся налицо в театре и отсутствующих на экране, то, быть может, это только временно, и с развитием цветной фотографии и на экране они появятся. Но отсутствие цветов природы на экране, наблюдения, производимые над (неудачными пока) попытками цветной кинематографии, заставляют полагать, что отсутствие красок в кинематографе более важно, и тесно связано с вторым указанным признаком различия кинематографа от театра. Кинематограф дает совершенно иное, чем театр, впечатление плоскости. Об этом обычно забывают все: и зрители, и авторы постановок. А между тем это так. В театре условна глубина сцены, но в ней движутся живые «трехмерные», телесные люди. На экране можно дать какую-угодно попытку перспективного изображения глубины; но это никогда не придаст телесной трехмерности его краям. В этом отношении решающее значение, кроме плоскости самого экрана, на котором проектируется изображение, имеет то обстоятельство, что аппарат, фотографирующий игру кино-актеров, смотрит на них через объектив, как бы одним глазом. Известно ведь, что впечатление телесности и глубины предметов мы получаем только в силу того, что смотрим на них двумя глазами. В одном глазу изображение всегда плоско.

Именно поэтому, когда мы смотрим на плоские изображения, на картину, фотографию или экран кино-театра, их лучше рассматривать одним глазом.

А вывод из этого всего: кинематограф несравненно условнее, нежели театр, во всем, что касается его изобразительных средств. Именно это и позволяет его теснее сопоставить с изобразительными искусствами, нежели театр. Но подойдем к вопросу еще ближе. В «искусстве пространства» всего важнее, всего более существенно умение видеть. Мы можем сколько угодно знать или ощущать искусство живописи, но поскольку мы его не умеем понять и оценить глазами, оно просто для нас не существует. Увидеть картину значит оценить ее краски, формы и линии. Сделать это можно всего легче путем отвлечения: чтобы увидеть форму, надо перестать смотреть на краски и наоборот. Именно здесь, как известно, огромна роль фотографии в изучении живописи. Фотография не видит красок картины; но она именно поэтому с особенной силой показывает ее формы. Такой художник исключительных форм, как Микель Анджело, был поэтому оценен только в фотографии. Но здесь пока кинематограф не дает живописи больше, нежели хотя бы диапозитив волшебного фонаря. Зато (на это обращали слишком мало внимания и поэтому мы здесь несколько остановимся) неоцененны могут быть его заслуги перед изучением архитектуры и скульптуры.

Все дело в том, что разница между искусствами времени и пространства все же условна. Для того, чтобы оценить статую, ее надо обойти со всех сторон; чтобы как следует почувствовать художественный смысл постройки, ее следует осмотреть снаружи и изнутри. Именно здесь кинематограф может научить смотреть на памятники, как это надо. Вот медленно надвигается аппарат к зданию; оно развертывает перед ним свои фасады; или аппарат обходит статую со всех сторон; если им руководит опытная рука, он покажет как нельзя лучше на что именно следует смотреть, какие именно детали следует выделить в изучаемом памятнике. И здесь кинематограф дает несравненно больше, не-

жели диапозитив, сохраняя важную для художественного восприятия непрерывность образов.

Но не это существенно во взаимоотношениях кинематографа и изобразительных искусств. Все это для зрителя. Но что для художника может дать вхождение нового члена в семью искусств? Что художнику экрана даст изобразительное искусство?

Теория пластики—пластического танца современности дает очень важные указания относительно возможности сочетания времени и пространства в едином искусстве. Танец тоже весь движется в пространстве и развивается во времени, как и кинематограф. И вот, основным моментом в теории нового танца является учение, что он должен состоять из ряда одинаково ценных отдельных образов, связанных непрерывностью движения. Не то же ли в кинематографе? Ряд отдельных картин и превращение их одна в другую (движение актеров). Из всех искусств, пожалуй, именно к красноречию танца, который ведь давно уже был назван «живописью», ближе всего молодое художество экрана. Но живопись, плоскостное искусство, может открыть кинематографу все свои широкие возможности в области композиции, самого построения картин. С одной оговоркой: в живописи самое существенное все же краски. Лишенный их кинематограф поступает вполне логично, стараясь свои дефекты согласовать с впечатлениями искусства «черного и белого». В контрастах графического художества кинематограф найдет для себя неожиданные дефекты и много указаний весьма ценного свойства.

Как раз здесь следует поставить вопрос относительно возможности совершенно нового вида искусства, столь нового, что о нем не задумывался никто еще, но о котором следует говорить с особой настойчивостью, ибо здесь вызов и обетование свершения.

Кинематограф от изобразительных искусств отличается прежде всего наличием действия, развивающегося во времени. Условно это можно назвать рассказом. И вот глубокоинтересно, что именно в то время, когда кинематограф, разбиваясь на ряд картин, протягивает руку живописи, в

среде самых изобразительных искусств намечается возможность их приближения к искусству экрана невиданным еще образом.

Рассказ в живописи был очень в свое время распространен. Целый ряд старых мастеров щедрою рукою вливал повествование в свои картины. Совмещение живописи и литературы, пространства и времени было, конечно, очень наивно. Просто (это часто у художников Возрождения) в одном углу рисовалась первая сцена, в другом вторая, на первом плане главная. За последнее время могучее течение в живописи направлено против всякой «литературы» в ней. Но это означает прежде всего требование, чтобы «сюжет» не мешал форме. Даже «беспредметная» живопись не означает живописи «бессодержательной», и это надо понять. Рассказу литературному не место в живописи, но не возможен ли особый изобразительный рассказ?

На первый взгляд отвечаешь недоумением и отрицанием. Но несколько спустя пока теоретически начинаешь понимать, что как будто бы возможен и рассказ, т.-е. развитие некоторого действия во времени, который мог бы быть передан и не словами, а зрительными образами. Что же это,— кинематограф? Но оказывается, что может быть и не кинематограф, как он есть сейчас. Кино-театр развивает свое действие все же в игре живых людей. То новое искусство изобразительного рассказа без слов, о котором идет речь, развивало бы действие со своими средствами, формами и линиями, которые ведь не обязательно должны быть натуралистичными.

Примеры этому мы видим в довольно частых сериях рисунков. Графика влечет к рассказу всегда, потому что искусство «черного и белого» с особой охотой творит свой собственный мир, не связанный обязательно действительностью, как живопись. У ряда художников можно найти также ряды последовательных рисунков, в которых те же действующие лица ведут свою немую игру. Чисто случайно эти серии популярнее всего у юмористов. Стоит вспомнить Каран д'Аша-Пуарэ во Франции, Гейне в Германии. Что всего важнее, оказалось возможным осуществить серии эти

на экране с полным подобием хотя бы шаржированного движения. В свое время в кино-театрах шаржи эти можно было видеть часто и, смеясь, зрители пропускали мимо своего сознания мысль, что в нелепых этих рисунках лежат возможности небывшего раньше искусства двигающейся живописи. Представим себе людей Тициана и Рубенса, Ватто и Дюрера ожившими и пришедшими в движение! А ведь это стало возможным. Здесь вызов лучшим представителям искусства линии. Почему эти картины должны быть шаржами? Натуралистичными они не могут и не должны быть; но искусство стилизации в настоящее время ведь отменило почти все иные его виды. И когда на экране придут в движение и оживут рисунки Сомова и Бердслея, тогда родится из сочетания кинематографа и графики нечто столь диковинно прекрасное (верим!), что поистине мысль наша, столь инертная и нечуткая ко всему новому, окажется не в состоянии представить себе все возможности рисуемого небывалого художества.

А. А. Сидоров.

Экран и актер.

Актер, играющий для экрана, лишен очень многих обычных для актера театра выразительных средств.

А именно—трех.

Он лишен возможности передавать зрителю свои мысли, путем того или иного характера слов. Он лишен возможности передавать зрителю свои чувствования, путем интонаций (мелодии речи).

И, наконец, он лишен возможности передавать зрителю движения своих чувствований (в аффекте и настроении путем ритма слов, ритма речи.

Актер экрана нем.

И актер экрана должен это помнить. И должен помнить то, что немота кинематографического искусства должна быть на экране оправданной.

Актер экрана нем не потому, что не придуман еще аппарат, с помощью которого будет передаваться зрительному залу совпадающая с действиями, движениями и открытиями рта актеров на экране человеческая речь. Экранное представление может быть искусством, и оставаясь безгласным. Но для этого безгласие экрана, молчание, немота, должны быть необходимыми, должны быть основным принципом кинематографического искусства.

Молчание так же должно лежать в основе кинематографическаго актерскаго искусства, как оно лежит в основе театрального актерского искусства, называемого пантомимой.

В основе кинематографического актерского искусства лежит движение, оправданное с точки зрения формаль-

ной, эстетической и психологической. То самое движение, на котором основана пантомима или мимодрама в театре.

Кинематограф для того, чтобы быть воспринимаемым зрителями, не нуждается, подчеркиваю, — «не нуждается», ни в словах, ни в звуках, ни в литературных объяснéниях, ни в надписях. Он понятен и доступен благодаря тем выразительным средствам, которые свойственны именно ему, а не взяты на прокат у другого искусства.

Пантомима, объясненная словами, теряет весь свой смысл и заставит зрителя спрашивать: «А почему актеры не говорят? Ведь это не жизненно».

Следовательно, форма пантомимы оправдывается не жизненностью, не натуральностью, не житейской естественностью, а своей особой художественной естественностью.

Отсюда ясно, что не только современная игра экранных актеров не может с точки зрения художественного кинематографа считаться художественной,—и именно потому, что она стремится быть якобы житейски естественной,—но и самая форма современных кинематографических пьес не может считаться кинематографической и, следовательно, художественной.

У нас актеры экрана перед надписью и после надписи обычно шевелят губами, при чем эти «шевеления» всегда не соответствуют надписям, да и не могут соответствовать.

Наш кинематограф пользуется надписями, которые нужны только потому, что нет настоящих немых актеров, актеров движения, мимов. А нет их потому, что все играющие для экрана думают, что в смысле актерском кинематограф, это—онемевший театр или выставка поз, вылупленных на аппарат глаз (вытаращить глаза на объектив называется «сыграть»), конфектных красивостей и нарядов.

Никто не думает, что все выразительные средства актера экрана сводятся к одному главному.—движению (тела и лица). И никто не думает, что искусство движения наиболее трудное из актерских искусств, требующее громадной работы и очень серьезной подготовки.

Кинематограф не театр. И только, если понять это, можно найти те особые формы и пьес и игры, в которых экран нуждается и которые оправдывают его, как искусство, а не как дешевый суррогат театра.

Плохая пантомима—та, которая нуждается в надписях и актеры которой подходят к ее исполнению с приемами театра словесного. Точно также и современный кинематограф, в смысле актерской игры и почти всех своих пьес,—плохое искусство, и изувеченный словесный театр.

Актер экрана в характере движений должен выражать характер своих чувствований, а в ритме движений выражать течение этих чувствований.

Следовательно, актеры экрана должны быть мастерами движений. А так как движения являются внешним выражением внутренних состояний человека, то экранный актер должен обладать мастерски развитой душевной техникой.

Для передачи же зрителю своих мыслей экранный актер имеет в своем распоряжении, за отсутствием слов, лишь сценические положения и комбинации этих положений.

Следовательно, актер экрана,—а тем более автор сценария и режиссер экрана,—должен обладать большой изобретательностью в смысле построения и комбинирования сценических положений действия и действующих, передающих зрителю рациональное содержание и общее движение представления (сюжет).

Владение телом, маской и ритмичностью, как я уже говорил, наиболее трудные вещи на сцене.

Как бесконечно количество разных оттенков эмоциональных состояний человека, так бесконечно разнообразны движения тела и лица актера на сцене.

Научиться паре—другой «пластичных» движений, какие мы видим, обычно, у «королей» и «царей» экрана, не значит еще, и далеко еще не значит, овладеть способностью передавать путем движений всю сложную музыку человеческой психики.

Все эти обычные в кинематографе «пластические» движения и «глаза в объектив» ровно ничего не передают, кроме желания актера порисоваться, и ничего не выражают, кроме известного всем и для всех кинематографических королей и плебеев общего, до смешного наивного «экранного трафарета», шаблона, штампа. Движения тела и мимика представляют собою наиболее непосредственные средства выражения настроений человека. И они могут передавать эти состояния лишь при условии действительного существования в актере передаваемых им состояний. Если в актере—пусто, если он на самом деле, творчески не испытывает определенного душевного состояния, то, как бы ловко ни было придумано движение, оно все равно ничего не передаст, если, конечно, актер—живой человек, а не безмолвное существо. Но людей-безмолвных существ не бывает.

Следовательно, для кинематографического актера гораздо больше, чем для драматического актера, нужна душевная подвижность и развитость душевной техники. Драматический актер может еще обмануть «словом», а кинематографическому актеру обмануть нечем.

Затем для того, чтобы передавать душевные движения в движениях тела, чтобы ритм внутренний находил себе выражение в ритме внешнем, кинематографический актер должен путем долгих и упорных упражнений в ритмике и пластике, сделать свое тело настоящим орудием ритма своей души.

Наконец, остается экранному актеру техника сценических положений.

А эта техника, как и всякая вообще техника, дается опять же лишь упорной работой. Принимая во внимание все разнообразие человеческих мыслей и идей, мы должны сказать, что количество положений и комбинаций, иллюстрирующих на экране мысль, бесконечно разнообразно, и для создания их требуется действительное творчество. Только при вышеуказанных условиях кинематографическое представление, в актерском смысле, может быть искусством.

Но, само собою разумеется, о таком кинематографическом искусстве не может быть и речи до тех пор, пока

сценарии будут ставиться и играться так, как они ставятся и играются теперь.

Актеры с трафаретными движениями и лицами «мотаются» перед аппаратом, оператор «вертит», режиссер считает как бы побольше отвертеть за день; и в неделю, а то и в три дня, тяп-ляп—и картина готова. Главное: лишь бы навертеть побольше; лишь бы покрасивее был актер и актрисы, пороскошнее туалеты и пораздирательнее, хотя бы и вопреки здравому смыслу, или попсихологичнее сюжеты сценариев.

Для настоящей постановки и для настоящего актерского исполнения кинематографической картины требуется прежде всего совсем о с о б а я, отличная от театральной, серьезная п о д г о т о в к а самих актеров и режиссера с актерами.

Во-первых, должны подготовляться актеры в смысле общего развития своей внутренней техники пантомимой пластичности, ритмичности и находчивости в построении пантомимных положений. Если же они в этом смысле не подготовлены, то ни им самим, ни с ними, в кинематографической мастерской делать нечего.

Во-вторых, необходимо актерам перед съемкой много репетировать и искать наиболее ярких выразительных средств для сценария,—сцена за сценой. Эти репетиции нужно проделывать не перед аппаратом и не за одну минуту перед съемкой, а вне всякого аппарата так же, как и репетиции в театре. Снимать можно только тогда, когда сценарий срепетован, закончен и отшлифован.

В третьих, нужно иметь возможность во время этих репетиций снимать отдельные сцены не для того, чтобы сразу их показывать публике, а чтобы самим работающим в сценарии их просматривать и видеть свои ошибки и достижения.

Я считаю, что эти условия—conditio sine qua non для всякой приличной кинематографической картины.

При современных же условиях работы в кинематографических ателье и при современном отношении артистов к кинематографу, кинематографический актер представляет

собою только натурщика, модель, позера, и позера с шаблонными, ходячими позами, а не художника.

Я думаю вообще, что экрану нужен особый актер, не актер театра, «подрабатывающий» в кинематографе, а актер, воспитанный для экрана. Кинематографические ателье должны создавать школы для желающих быть экранными актерами. В этих школах нужно раз навсегда порвать со всеми славными традициями и красивыми трафаретами и штампованными приемами и рыночными подходами нынешнего кинематографа.

При создании такой школы нужно помнить, что искусство движения—искусство очень тонкое, требующее громадной особой техники, корни которой лежат в глубине человеческой души. Не менее тонкое искусство и искусство сценической композиции, требующее развитой, живой фантазии.

Я не знаю, есть ли преподаватели и руководители для таких школ, непременно новые люди, и возможно ли создание таких школ в настоящее время, но в идее я считаю такие школы необходимыми, если предположить возможность участия в экранном представлении актера-художника, а не ремесленника.

Федор Комиссаржевский.

Фантастическое в репертуаре кино-театров.

В театрах пусто, у касс кинематографов длинные хвосты.

В театрах глухо вторят грозным раскатам грозы сегодняшнего дня, в кинематографах разыгрывают фантастические, сентиментальные и уголовные сценарии.

Первый вывод, который подсказывается сам собою, тот, что кинематограф удовлетворяет спросам обывателей и подлаживается к дурным вкусам толпы.

Но дальнейшие размышления над репертуаром и отношением посетителей кинематографа к репертуару заставляют сделать другой вывод.

То, что расцвело махровым цветом в репертуаре кинематографа теперь, уже лет десять начало завоевывать симпатии зрителя.

Сюжеты пьес, даже названия пьес отличались тем колоритом, который покрывал когда-то с восторгом читавшиеся романы ужасов.

Кстати сказать, напрасно сочинители кинематографических сценариев не обратятся к сюжетам Фредерика Сулье, Анны Радклиф или к писателям «сатанистам» Люису и Матьюрину или к романам Дюкре-Дюмениля, Пиго-ле-Брену. Эта литература конца XVIII и начала XIX века, которой буквально зачитывалась вся Западная Европа, а потом в половине XIX века и образованная Россия, таит в себе обаяние самой роскошной выдумки и композиции приключений.

Вот об этом элементе фантастики, романтическом освещении всей жизни и личности, я и хочу сказать применительно к репертуару кинематографов.

Со стороны людей с серьезными лицами давно уже слышатся упреки уличному, бульварному репертуару кинематографа.

Эти люди с серьезными лицами пожелали ввести на экран сюжеты классических произведений литературы и добились того, что стали показываться немые происшествия на сценарии «Бесприданницы», «Войны и Мира» и «Отверженных».

Но обыватели, естественно, с энтузиазмом наполняли те кинематографы, где шли пьесы «В золотой паутине» или «Клуб 15-ти», и не шли туда, где давали «Воскресение» Толстого. Инстинктивно они были правы.

Инстинктивное отношение широких масс к искусству всегда заключало в себе мудрое замечание Рихарда Вагнера: «Бесконечное стремление фантазии направлено на то, чтобы познать истинный размер явления, и это заставляет ее представлять свою картину, сравнивая ее с действительностью, так сказать приспособляясь к ней» *). Поэтому в любом произведении искусства фантазия всегда врывается преобразующей силой в окружающую действительность. И потому и в восприятии искусства фантазия заявляет властно свои требования. Желание видеть в обычном необычное, в случайном, единичном и частном—общее, увенчанное мечтою—непременное требование, сознательно или несознательно выдвигаемое всеми, кто обращается к искусству.

Казалось, что люди, так страстно желающие смотреть представление в кинематографах, шли туда развлекаться, убить свободное время и во всяком случае там не искали искусства. Оказалось, что они пришли туда с определенным вкусом: и то, что они хотели видеть в жизни, то, как они грезили о жизни, и то, какой им казалась жизнь в ее идеальной природе, они захотели увидеть на экране.

То же требование героизма, пестрой фабулы, извивов и капризов судьбы, сложной ткани интриги, что намечается в лучших произведениях литературы, встретили мы и в сценариях кинематографов, только приниженное, опошленное

---

* Р. Вагнер. Опера и драма. Изд. Юргенсона, стр. 110.

и безвкусное, пользуясь средствами великих мастеров поэзии.

Занимательность фабулы, контрасты в переживаниях героев кинематографических пьес, приподнятость и героичность или мелодраматичность тона,—это все признаки обязательные для кинематографа.

Если в современном театре последнего десятилетия не было на сцене героев, если в действие переносили и несказанность, невыразимость душевных мук, драматурги для театра ухищрялись развивать драмы без видимого действия, то и сочинители кинематографических сценариев, совершая насилие над вероятностью, доходили до вульгарности в выдумке таких жизненных положений и характеров, которые бы держали напряженность внимания на протяжении всей пьесы, в которой развивался острый сюжет.

Кинематограф обратился к сильным чувствам, посмотрел на жизнь театрально, мелодраматически и поистине театрализировал жизнь.

Мы смотрели на знакомые улицы Москвы, мы узнавали города и курорты Западной Европы, мы видели хорошо нам известных персонажей (амплуа банкиров, ученых, художников, кокоток, путешествующих рантье, сыщиков, телефонистов, шоферов, ремесленников, апашей) и не узнавали жизни. Такой драматической, полной приключений, занимательной содержательности она предстала нам на экране.

Это были те же люди, та же жизнь и те же улицы, комнаты, автомобили и вокзалы, но чуть раскрашенные, освещенные театральностью. Эта театрализация, преувеличение и подкраска были сделаны во вкусе толпы, но она была законна, потому что они потребовали и они добились не повторения окружающей жизни в ее прозаической тусклости, а привнесения героизма и пафоса, перемещения центра внимания в вещах, лицах и явлениях, коль скоро они взяты под углом зрения, воссоздающего из них новую жизнь, т.-е. творческого произведения искусства.

Эти представления кинематографов со злодеями в совершеннейших пиджаках у мраморных каминов, с преступными женщинами в ослепительных туалетах, источающих обаяние

в движениях и взглядах, с непризнанными идеалистами в подпольях и чердаках—наивный и бессильный жест искренних людей, инстинктивно простирающих руки, призывающих кого-то дать в зрелище, в универсальном многим, всем понятном действии какие-то зерна для новых дум, для уменья созерцать и взять от жизни что-то.

Ее хочется видеть, чувствовать, знать и ей воспользоваться.

Ну, пусть на ком угодно, на «князьях» и «графьях», на истории демонического «Ультуса мстителя», «Тайн Нью-Iорка» и истории «Черного ящика» или «Королевы арены» обнаружится скрытая сила, таящаяся в людях, в пересекающихся чувствах и происшествиях, действенность и эпизодичность жизни.

Обыватели Запада и России, в глуши и в столицах ищут в кинематографах апофеозы эстетики жизни.

Все излюбленные короли и королевы экрана: и Аста Нильсен, и Макс Линдер, и Максимов, и Вера Холодная—высшая проба эстетики преимущественного заказчика кинематографа.

Их нашли они в сердце своем. Для эстетического quantum'а посетителей кинематографа мало появления героя или героини в излюбленной жизненной роли, нужна обрамляющая героя обстановка, нужен говорящий сердцу сюжет.

И вот контрасты бедноты и роскоши, славы и безвестности, гения и бездарности, добродетели и порока, лица и маски.

И на этой канве вышиваются потрясающие бездарные кинопьесы в роде «Даниеля Рока», «Молчи, грусть, молчи» или на сюжеты бульварных романов и романсов.

Итак, сюжеты и содержание излюбленных произведений кинематографа уголовно-чувствительного жанра с помесью великосветского тона не умаляют идеи героического репертуара, романтического наклона во вкусах зрителей.

В дурных образцах нетрудно провидеть законную потребность и законного наследника старого натуралистического направления в искусстве.

Вопрос только в том, как это должно быть.

Нужны иные планы для пьес кино-театра, чем те, которыми руководствовался драматург для театра звучащих интонаций, театра слова.

Правда, и в том театре во все века его жизни музыка переживаний рождалась из пьесы во время ее представления, она жила в актерах, и писателю нужно было угадать, как внутренно сопоставить людей своей пьесы, чтобы на сцене эта неслышимая музыка зазвучала. Это условно сохраняется и для драматурга кино-театра.

Однако новым планом является вынесение внутреннего богатства душевной жизни в предметный мир, нужна фантастическая эпизодичность в сценарии кинематографа. Нужно, чтобы так же, как через символически набросанные драматургом подвиги и приключения сокровенной психики театра слова, драматург кино-театра вспомнил изобразительную, показательную силу подвигов рыцарского романа, из эпизодов которого открывалась личность героя и содержание жизни, которое мыслил поэт. Чем ближе эта жизнь будет нам, тем больше уверенности в могучее влияние произведения на зрителя. Фантазия, которую заставит жить повышенно такое произведение, заставит увидеть точный и холодный рассудок новое, незамеченное в простых сцеплениях окружающей жизни каждого дня. И именно кино-театр может принести обогащение души современного человека, отклонившегося от фантастического.

Не только сказка и старинный миф, не близкий нашим дням, а именно современный человек, город и природа, увиденные глазами фантаста, могущего прозревать в бледных абрисах прозаического чистые линии красоты, подъемы возвышенного, музыкальную стремительность жизни, должны получать развитие в драматических перипетиях кино-театра.

Вас. Сахновский.

Кинематограф и миф.

I.

Современный кинематограф справедливо называли искусством готтентотов. С этим нельзя не согласиться, темные стороны современной кинематографии всем известны.

Известно, какому извращению подвергается европейская культура в колониях: она извращена до смешного, до карикатуры. Дикари прежде всего и жаднее всего заимствуют злые, отрицательные черты европейской жизни, в то время, как положительные стороны ее на них мало действуют, мало привлекают их. Европейская культура становится язвой в колониях, вносит порчу в нравы туземцев, развращает их всячески—морально и физически, соблазняет приманками, лживыми, дешевыми и грубыми их неопытные чувства и души.

В больших городах под внешним покровом культуры, конечно, таится еще много варварства, дикости, не облагороженной и не преображенной сознательным творчеством человека, свободным его самого совершенствованием.

Есть в больших городах современности много неустойчивых душ, «деклассированных элементов», со сломленными основами нравственного и даже бытового уклада, много людей, измолотых и изглоданных судьбой, попавших под колесницу жизни, раздавленных ее колесами.

Из этих групп и элементов населения столиц образовалась кинематографическая публика. Бездомные и бедные, они шли на сверкание электрических огней, чтобы согреться зимой в пышных и доступных залах, чтобы забыться в сменах скользящих теней, побыв там в течение полутора часа.

Кинематограф действовал как своеобразный наркоз, он успокаивал и возбуждал одновременно.

Разнообразные киноиздатели шли горячо навстречу назревшей потребности. Они не «противоречили клиенту». Возникли многообразные кино-драмы, эти льстивые по преимуществу искусства.

Они льстили и развращали. Льстили всем дурным страстям, стремлению к кутежам, сластолюбию и преступлениям, всем земным и низменным сторонам души. Множились детективные (сыщнические) драмы, обнажались «ямы» и когти порока.

Ласкали и манили великолепные платья кино-натурщиц, представлялась праздная, развратная и неограниченная в своем произволе жизнь графов и князей, словом, утверждалась, развивалась и процветала кинематография.

Возникал урод на перекрестках, автоматический пропагандист всех скверн.

Эту филиппику против современного кино можно продолжить до бесконечности.

Пошлейший кинематограф вызывал брезгливое чувство всех истинных ценителей изящного, прекрасного и идейного искусства, искусства большого и высокого, долженствующего быть. Кинематограф возмущал, — и тем не менее...

Есть некоторые черты в современном кинематографе, которые способны прельстить именно самого передового артиста, взыскательного и прозорливого.

В кинематографе есть известные стороны, и они,—я сейчас скажу какие,—способны заставить задуматься наиболее передового деятеля искусства.

В извращенном и изуродованном виде здесь даны некоторые ценнейшие потенции, намеки и знамения грядущего.

Отвлечемся от всех слишком бросающихся в глаза уродств, рассмотрим другую сторону медали, рассмотрим кинематограф в связи с новыми исканиями.

II.

И прежде всего придется констатировать: кинематографу удалось совершить то, чего не мог осуществить ни один современный театр.

Кинематограф издал героический репертуар, не быт, не романтику, не стилизацию, не историю, а современность, зримую в героическом аспекте,—вот, что в основе своей имеют содержанием многочисленнейшие кино-драмы.

Отвлечемся от очевиднейших извращений, от грубых мелодраматических форм, от лубочного примитивизма современного кинематографа, постараемся дать себе отчет в том, что же действительно здесь представляется, что же действительно переживается зрителями, к какой форме, к какому роду произведений должна быть отнесена даже вульгарная кино-драма,—тогда мы должны будем признать, что в ней действуют, прежде всего, герои, в том же самом значении, в каком значении являются героями Гектор и Ахилл, Роланд и Зигфрид, Илья Муромец и Алеша Попович.

Все они определенного социального положения: матрос, адвокат, клоун, поэт, граф или еще что-нибудь подобное, но бытовые черты—только внешнее обрамление, только схема, реальное же содержание, это—их бурная жизнь, их страсть, борьба, победа и поражение. Они всегда выше, значительнее своей профессии, своего общественного положения. Внешнее никогда не в силах всецело их определить. Они героически свободны. С другой стороны, их героизм далек от индивидуализма: они объективны, типичны и нормальны, но никогда не субъективны, исключительны, только односторонне характерны. Они—воплощения как-бы долженствующего быть правила, а не представители счастливого исключения. Они должны быть убедительны, исключение же может интересовать, но никогда не способно убедить.

Индивидуализм не коснулся кинематографа, и это только к лучшему.

Легко можно было бы продолжить эту характеристику но интересней указать на причины спонтанного почти, непроизвольного возникновения этого героического театра.

Как он мог возникнуть?

Как и почему удалось безымянным авторам, второразрядным театральным актерам и цирковым деятелям осуществить то, перед чем спасовали лучшие силы, крупнейшие таланты, изысканнейшие руководители?

Вот вопросы, на которые необходимо прежде всего ответить, чтобы понять сущность современного кинематографа.

Прежде всего нужно иметь в виду одно: кино-драма существует не только на экране.

Эти скользящие тени, которые проходят бесследно по полотну, имеют лишь призрачное бытие. Они, в лучшем случае,—пленительная иллюзия, бессильная, нереальная, никогда не могущая захватить до конца.

Кино-драма, прежде всего, существует в душах зрителей. Там она развертывается, там протекает, там она обретает свое существенное бытие.

Из иллюзии она становится действительностью, правдой и даже нормой.

Я всегда с некоторым жутким чувством взираю на темный зал, битком набитый публикой кино-театра. Эти люди находятся в каком-то волшебном тумане. Их души сгорают потому, что в них слишком много горючего материала.

От драмы они, прежде всего, требуют динамики, действия, решительности, внезапного прыжка.

Все половинчатое изгнано этим кодексом коллективной эстетики. Характеры должны быть ясны и сильны, определены ситуацией. Они не должны колебаться.

Таковы требования; если сама кино-драма хоть сколько-нибудь, хоть чуточку пойдет им навстречу, она будет иметь шумный успех.

Это—благодарнейшие зрители: они простодушно поверят, они примут вымысел за правду, иллюзию за истину.

Ведь этого именно они хотят: сочетать реальность с мечтой, романтику с реализмом.

Сами они наполнят пустоту картины собственным содержанием. Они наполнят ее своими воспоминаниями, своими чувствами, всеми своими бывшими трагедиями.

Ведь, поистине, если трагедии исчезли со сцены театров, то в жизни-то они существуют, не как легенда, а как факт.

Из трагической и героической воли улицы лепятся драмы в кино-театре. Этот ценнейший материал облагораживает мусор современного кино-искусства.

Море не загрязнят мутные реки, в него впадающие. Бессильна тут пошлость режиссера и кривляние актера, и мало значат бездарные слова сценария. Важно то, что они вспыхивают огненными буквами, существенен миф, который вдруг возникает среди этой разношерстной толпы, столь чуждой всяким теориям мифотворчества, важен свет, не только тот, который возникает между анодом и катодом, но и в самых душах.

В этом смысле, современный кинематограф волнует радостным обещанием: героический век не прошел. Не только из хорошо переплетенных книг мы узнаем об осаде Трои, о гибели Агамемнона, о садах Армиды, «героическое» есть естественное состояние человека. Оно не может быть сполна уничтожено никакой, даже самой испорченной культурой. Оно может быть лишь извращено.

На этом приходится настаивать...

Кинематограф ныне стал *народным* театром, он восстановляет погибшую традицию, идущую от великого греческого театра, он становится в ряд с самым значительным, самым высоким, что только может предъявить всемирное искусство.

Это парадоксально, неожиданно и в то же время несомненно. Кинематограф ныне является народным театром, не только в смысле своего массового влияния, хотя, конечно, и это имеет значение. Кинематограф имеет гораздо более обширную залу зрителей, чем любой, самый популярный, театр. Лента способна к безграничному размножению, в то время, как повторение спектакля всегда ограничено. Но, конечно, не только количественная сторона важна при рассмотрении сущности народного театра. В ином обнаруживается его специфическая природа. Народное искусство *качественно* отличается от индивидуального.

Не метафорически и не случайно только я сказал о мифотворчестве в кино.

Действительно, этот существенный признак коллективного творчества—налицо в кинематографе. Я постараюсь это доказать, тем более, что сделать это нетрудно.

III.

Миф есть образ, признаваемый народом воплощением истинного, прекрасного и доброго.

Конечно, это не строго научное определение, далеко не точное, весьма приблизительное.

Мои слова хотят лишь подчеркнуть существенные стороны образования мифа. В этом смысле определение уместно и требует тщательного анализа.

Во-первых, миф есть продукт не отдельного, индивидуального сознания, а сознания народного, коллективного.

Мифы гораздо более влиятельны, убедительны и полнокровны, чем даже величайшие создания одинокого гения... В мифах налицо сверхличное, духовная мощь, и их действие подобно тому, какое производит, например, энтузиастический порыв толпы на человека, в эту толпу погруженного: он увлечен против собственной воли несвойственными, чуждыми ему дотоле, чувствами.

Во-вторых, мифы всегда рисуют и отражают миросозерцание и мироощущение данного народа: они не хотят быть только «красными вымыслами». Пустой эстетизм чужд эпохам мифотворчества. Мифы—вовсе не продукты чистой игры воображения; они имеют существеннейшее отношение к другим, вне эстетики, собственно, лежащим ценностям. Мифы претендуют на истинность: это—рассказы о подлинных богах и героях, о их жизни, подвигах, смерти и воскресении. Мифы никогда не лгут. Они—быль, правда, и притом правда самая глубокая, последняя, метафизическая.

В этом смысле мифическое искусство всегда бесконечно, более содержательно, чем искусство других самых блестящих эпох. Уже в древности говорили: «поэты слишком много лгут». Ложь, неправда, отторгнутость и независимость лишь

эстетических и поэтических образов действует менее убедительно, чем убежденность мифологов, правдиво исповедующих свою веру.

В равной мере мифические образы являются идеальными образцами для поведения и жизни людей. Людям нужно уподобиться своим богам и своим героям. Такова мораль мифов. Можно сказать, что мифологическое искусство тенденциозно и всегда морально, хотя это ничуть не умаляет высокого эстетического достоинства.

Я позволил себе напомнить основные черты мифотворчества, чтобы сразу стало ясно, почему в настоящее время многие поэты, наиболее передовые, наиболее одаренные, питают почти романтическое томление по мифам, стремясь всеми силами возродить в современной, слишком парижской, культуре миф. В отсутствии мифа видят главный недостаток, главный ущерб нашего упадочного искусства.

Действительно, поэта может удручать по праву односторонний субъективизм, одиночество, уединенность, отрешенность его творчества. «Только на людях весело», говорит современный поэт. Его слово звучит как жалоба. Он знает, что он не с людьми, люди холодны к его чувствам, к его замыслам. Ничто не объединит ныне творца и зрителя, певца и слушателя. Одинокое искусство истягивается, становится хрупким, болезненным, порой ядовитым.

Нельзя далее пребывать в бессодержательном и скользящем эстетизме, нельзя холодно, равнодушно лорнировать любой объект, лишь смакуя ту или иную линию, тот или иной красочный эффект. Нельзя быть гурманом, хочется здоровой, насыщающей пищи, живой воды, оживляющей...

Но спрашивается: возможно ли в настоящее время мифотворчество, возможно ли создавать мифы в настоящее время?..

Многие склонны решительно это отрицать. Героический век прошел. Не существует всенародного искусства в нашу по преимуществу индивидуалистическую эпоху. Нет общей воли, она изъедена и подточена классовыми и всякими иными противоречиями, нет «унанимизма», единодушия, соборности, коллективности творчества. Высшие классы отторгнуты настолько от низов по своему образованию, вкусам, привыч-

кам, культурным навыкам, что они ни в чем не могут сойтись, не могут понять друг-друга.

Низы не в силах воспринять культуры верхов. Верхи бессильны слиться с народной стихией. Чуждые народу, они никогда не ощутят то безграничное расширение своей индивидуальности, что достижимо лишь путем слияния с душой народа. Остается замкнуться в башню из слоновой кости, из которой нет выхода, пребывать на сияющих, но холодных вершинах, стынуть в проклятой полярности, на созданном собственными усилиями бесплодном полюсе.

Иного исхода, кажется, нет.

Во многом подобное рассуждение вполне справедливо.

Современное состояние всех искусств свидетельствует об этом. Вся наша культура переживает острый кризис, распадается, отупленные элементы объявляют себя самостоятельными, ополчаются друг против друга. Все это—несомненные факты.

И тем не менее...

Как я уже говорил, и ныне есть «героическое» в жизни и душах. Несомненно, и ныне есть мифотворчество, коллективное создание образов, признаваемых за нечто прекрасное, истинное, доброе. Люди не могут жить без всякого существенного содержания, в отрешенной и уединенной пустоте. Есть некое единодушие, торжествующее над ними.

Этому можно научиться в залах кинематографа.

Несомненно прежде всего то, что в создании ленты действуют вовсе не только артисты, поэты и художники, но и толпа, наполняющая залы кинематографов.

Ведь кинематограф в высшей степени условен, это лишь тени скользящие, картина дает лишь канву, сама поэма рождается в душах зрителей, которые без конца украшают ее своими чувствами, воспоминаниями и расцветшими мечтами. Зрители упиваются собственными вымыслами, следя за бегом и сменой легких теней, увлечены собственной фантазией более, чем зрелищем и музыкой.

В счастливых сеансах вся зала возбуждена, она творит, выдумывая, один общий ток соединяет общим ритмом

сердца. Картина—лишь повод, лишь иллюзия, правду ее принесли те, кто смотрят на нее увлеченно.

Я сказал—правду, и должен добавить—и идеалы. Это толпа требует прежде всего героического, динамики и возвышающего.

Кинематограф романтичен по преимуществу. В нем действуют и живут совершенно особые люди. Это новый Персей освобождает плененную злыми силами Андромеду. Это любовные сцены свершаются в новых садах Армиды.

Но этот романтизм многим отличен от романтизма нам знакомого, привычного. Действие не перенесено в загадочное и волшебное прошлое, оно всегда почти совершается в живой реальности. Реальность и романтика в кинематографе слиты вместе, спаяны волшебным преображающим светом Юпитера. При его благосклонном участии мечта сочетается с действительностью, вымысел кажется правдой. Возникает светозарная красота, а не только красивость, столь отталкивающая нас от других, менее иллюзорных искусств. Именно потому, что так мало реальности в этих молчаливых, мимолетных тенях, они так близки к действительности. Кинематограф—иллюзия, сознаваемая правдой. Кинематограф, как я сказал, ныне единственный героический и романтический театр; он разрубает Гордиев узел, перед которым пасуют более совершенные театры современности: он создает миф, вдохновляющий образ, которому внутренне хотят подражать зрители, простодушные и наивные души, чуждые всякого эстетизма.

Я желал бы, чтобы мои слова не подверглись ложному толкованию. Я указывал на отрицательные стороны кинематографа, его убожества. Я хочу лишь сказать, что он при всем том до чрезвычайности любопытен, что в этой необработанной руде есть ценнейший металл.

Не из книг, не из истории, не из комментариев можно понять мифотворчество,—в лучшем случае мы этим путем получили бы лишь стилизацию,—а из живой жизни, из осколков, блесков и изуродованных, быть может, побегов подлинного, всенародного искусства.

Современный кинематограф, как он есть, как существует в наличности, соединяет в себе самое низкое, пошлое, самое отрицательное, накипь современной, противоречивой и антигуманистической культуры, и в то же время в нем можно открыть и увидеть элементы и возможности новых путей, тем более прельстительные, тем более любопытные, что современное искусство готово упереться в тупик, замыкается в круг почти лабораторных исканий.

Возрождение, которое рано или поздно должно начаться, может возникнуть лишь из новых, усиливающихся, всенародных требований. Пусть эти требования, благодаря условиям времени и культуры, не получившие должного выражения, были заглушены и извращены. Ценно то, что они существуют, ценны эти возможности осуществления грядущего среди рассказа настоящего.

А. Топорков.

Кинематограф, как метод.

Мы можем рассматривать кинематограф, как метод научного исследования, благодаря произведенному современной философией весьма ценному выделению процесса движений, как факта действительности и принципа жизни. И утверждение, кажущееся на первый взгляд преувеличенным, что деятельность кинематографа имеет прямую связь с некоторыми теориями научной философии, стоит на твердой почве.

В связи с этим, задачей настоящей статьи является теоретическое обоснование кинематографии, как метода в тесном смысле слова, а не исчерпывающий обзор научных применений кинематографа в отдельных областях знания. Последнее является, конечно, чрезвычайно важным и интересным, как в отношении проверки справедливости теоретических взглядов на кинематограф, так и в чисто утилитарном смысле.

Однако такой обзор возможен лишь после установления оснований, по которым вообще можно мыслить кинематограф, как научный метод; поэтому указание на способы применения кинематографа к различным научным задачам в этой статье является лишь иллюстрацией приводимых в ней соображений.

До сего времени в широких кругах публики, посещающей кинематограф, существует уверенность, что кинематограф создан только для того, чтобы угождать незатейливым художественным запросам, и, что гораздо важнее, даже среди ученых и учащих вряд ли распространено убеждение, что кинематограф есть один из научных м е т о д о в, уже обла-

дающий чрезвычайно оригинальными подходами к научным заданиям и таящий в себе самые неожиданные возможности.

В лучшем случае, на кинематограф смотрят, как на одно из многочисленных внешних средств науки, в частности, как на средство наглядного обучения и популяризации.

Благодаря этому средства кинематографа как бы притягиваются насильственно к научным целям, и ученые ни за что не хотят согласиться с тем, что кинематограф при своем применении к научным задачам требует и со стороны последних некоторой применимости к его особенностям. Никакая строго научная и идеальная в этом смысле программа не может быть целиком вставлена в кинематографический аппарат для демонстрации ее на экране, поскольку она составлена вне зависимости от требований кинематографа, или не изменена применительно к нему.

Для этого прежде всего следует познакомиться с тем, что такое, в конце концов, представляет собой кинематограф с интересующей нас здесь стороны, каковы его основные элементы, а также—что называем мы научным методом и какое значение придаем ему.

Основным элементом кинематографа является его способность передавать движение. В этом сосредоточивается все научное значение кинематографа. В то время, как присущая ему наглядность свойственна и другим способам обработки научного материала, а именно, световым картинам, диаграммам, показательным таблицам и т. п.,—элемент движения составляет исключительное преимущество кинематографа: когда мы говорим о кинематографе, мы в сущности говорим о передаче движения на экране. В этой способности заключается тайна и художественного очарования, и серьезного научного значения „великого немого“.

С известной точки зрения, устанавливаемой современной философией, движение является основным и всепроникающим элементом жизни всей природы, а связанный с ним „поток времени“—смыслом и объяснением всякого процесса. Можно не соглашаться с такой „философией времени“, можно отнести ее смелые заключения к области заблуждений и преувеличений в научных обобщениях. Однако, значение

принципа движения для объяснения явлений природы и для самого научного познания, выдвинутого этой философией, больше уже нельзя отрицать в науке. Что в корне явлений природы лежит движение частиц материи и что, во всяком случае, вне движения не может быть мыслимо ни одно такое явление, кажется доказанным.

Жизнь и движение,—эти два понятия становятся все более равнозначащими.

Тем более важно, конечно, иметь возможность познать это движение.

Кинематограф дает эту возможность, и притом возможность не теоретического, а практического познания движения. Дело механики с ее математическим характером устанавливать теоретические законы движения: кинематограф показывает нам движение наглядно, при помощи аппарата нашего глаза. Кинематографу, как таковому, нет дела до теории,—его экран не изображает, а, вернее, отображает жизненное, на самом деле существующее движение.

Поэтому кинематограф приобретает практическое значение для познания, и при помощи его является возможным и удобным практически обосновывать теоретические выводы науки.

С другой стороны, научное средство обычно предполагается стоящим в полной подчиненности научным целям и даже научному материалу, обрабатываемому при помощи этого средства. Средство ничего не прибавляет от себя к сумме научных фактов и истин, познанию которых оно служит. Но научный метод именно тем и отличается от научного средства, что метод в современном понимании является часто себе довлеющим и привносящим в научный материал или в разработку его нечто свое, предъявляющее к этому материалу свои специфические требования. Это не значит, конечно, что метод может изменить или исказить научный факт или научную истину: если бы это случилось, нужно было бы сделать заключение о непригодности примененного метода. То „свое“, что вносит метод в изучаемый, преобразуемый или популяризируемый научный материал, касается лишь обработки этого материала, то есть способа, при помощи которого человек познает природу.

Выбирая сознательно тот или иной практический „способ“ познания природы, мы тем самым, однако, принуждены обрабатывать наш научный материал соответственно основным требованиям этого способа.

Ярче всего эту мысль может иллюстрировать именно кинематограф. Ибо далеко не все то, что пожелали бы изобразить при его помощи, может быть использовано с одинаковым успехом, и вообще не весь научный материал может быть обработан для кинематографа. Так, все неподвижное (статическое), все неимеющее жизненной текучести и конкретности, по существу, не может явиться благодарным материалом для кинематографа.

Красивые, но холодные и недвижные памятники архитектурного искусства, лишенная реальности движения скульптура, передвигающиеся слишком медленно небесные светила и многое другое, будучи запечатлено на кинематографической ленте, ничего не прибавляет, ни в смысле научной убедительности, ни в смысле общего впечатления, к тому, что дает нам проекция тех же вещей на неподвижном экране.

Здесь услуги кино просто не нужны.

И, наоборот, все насыщенное, как по своему содержанию, так и по внешнему выражению, говорящим движением крайне свойственно языку кино.

В этом-то направлении и необходима обработка научного материала для применения к нему метода кино,—„метода движения“, здесь-то именно кинематограф и вносит нечто свое в научный материал, заставляя его эластично подчиняться своим властным требованиям.

Впрочем, и этого было бы, пожалуй, недостаточно для того, чтобы возводить кинематограф на степень научного метода, если бы роль кинематографа ограничивалась простым копированием движения, совершающегося во вселенной.

Но кинематограф не ограничивается этим: он обладает еще способностью производить различные манипуляции с движением и замечательная способность кинематографа фиксировать движение, в высшей степени важная для научных задач, приобретает особенное значение в связи с

некоторыми специфическими особенностями этой фиксации моментов движения кинематографом.

Всякое движение происходит во времени. Но время, налагающее свой субъективный отпечаток на проходящие процессы, будь то явление природы или научный опыт, не позволяет нам восстановить эти процессы со всей необходимой точностью. Ибо каждый данный момент жизненного процесса не может быть мыслим, да и в действительности не является идентичным предыдущему или последующему.

Между тем для науки важно улавливать разницу явлений одного и того же порядка, протекающих во времени, которую можно было бы наблюдать путем сравнения и сопоставления этих явлений. Кинематограф дает эту возможность, так как мы можем на экране повторять бесчисленное количество раз фиксированное явление природы или опыт, сравнивая их с новыми явлениями или опытами.

В этом смысле кинематограф не только „почти сама действительность", как думает Ленцбах: отмеченная только что способность кинематографа делает его в глазах науки иногда чем-то большим, чем действительность.

С другой стороны, кинематография по существу не является экспериментом, так как в процессе фотографирования мы лишь повторяем природу, и лишь путем различных манипуляций с движением, о которых сейчас будет речь, кинематограф приобретает характер экспериментального метода.

В чем же состоит кинематографическое экспериментирование движения?

Кому не известны „трюки" кинематографа в виде невероятной быстроты бега автомобилей и людей или замедленных падений предметов и т. п. Эти забавные „трюки" в так называемых „комических" пьесах оказываются серьезным научным приемом, заслуживающим названия научного анализа действительного движения. Благодаря этой замечательной способности кинематографа замедлять или ускорять по произволу определенные химические, физические или биологические процессы и движения живых существ, мы в состоянии производить разложение движения на мель-

чайшие элементы там, где в природе оно недостаточно отчетливо для восприятия глаза, вследствие своей быстроты, или обратно, ускоряя движение, получать более сгущенное впечатление там, где оно, вследствие медленности движения, слишком рассеивается.

Здесь не место объяснять эти научные „трюки“ кинематографа технически. Для нас гораздо интереснее показать на двух, трех примерах их научную ценность и даже незаменимость.

В области экспериментальных наук указанные приемы применяются для фиксирования и анализа химических, физических или биологических процессов и явлений, протекающих в природе с большей или меньшей медлительностью.

Значение таких кинематографических лент для самого научного исследования достаточно очевидно. Ибо, помимо того, что такая лента может воспроизводить явления в любое время года и устраняет климатические и пространственные препятствия, она дает возможность анализировать самые малые моменты движения или развития и тем самым вскрывать ускользающие при обычном наблюдении дифференции явлений.

Представьте себе ботаника, получившего возможность в несколько минут проследить рост цветка, экземпляр которого он почему-либо не может наблюдать в действительности; биолога, облегчающего себе наблюдение развития яйца при помощи кинематографического ускорения процесса, и притом, заметьте, индивидуального яйца; химика, заставляющего в несколько минут проходить перед глазами процесс кристаллизации и т. п.,—и тогда становится ясно, какое место способен занять кинематограф в научной лаборатории.

Описанная применимость кинематографа к „анализу движений“ является исключительным его преимуществом, особенно, когда дело касается явлений природы, не поддающихся нашему влиянию,—и в этом его величайшее значение; благодаря этому, кинематограф может быть по праву рассматриваем, как научный метод или способ познания,

дающий нам, правда, не новое познание, но новую возможность познать те явления, которые требуют специального анализа.

Существует учение, которое утверждает, что сам механизм нашего познания устроен по образцу кинематографа и что, только благодаря этому, наше познание способно приноравливаться к ритму жизни. Следовательно, кинематограф есть только объективное условие, при помощи которого мы усваиваем субъективный процесс природы, в данном случае процесс нашего зрения.

И особенный интерес кинематографа для науки заключается больше всего в том, что кинематограф, не будучи техническим инструментом, насилующим природу, тем не менее дает нам в жизни возможность видеть процессы, мыслимые без него лишь теоретически.

Последнее особенно подтверждается на примерах применения кинематографа к наукам, экспериментальный характер которых находится еще пока под сомнением или применение к которым экспериментального, а следовательно и кинематографического метода признается проблематичным *).

Это относится к тем наукам, которые, как социология, история, история культуры, эстетика, по существу, имеют дело с областью идей.

В данном случае, конечно, кинематографический экран не способен передавать нам непосредственно ни содержание, ни развитие идей, ни творческих процессов в искусстве и т. п. Но такой непосредственности и не требуется от кинематографа, ибо он всегда может воспользоваться реальным выражением идей, поскольку последние не являются чистой абстракцией.

Наше время особенно склонно проводить экспериментальные приемы там, где до сих пор это казалось совершенно невозможным; достаточно вспомнить попытки Андрея Белого и установить экспериментально-графическим путем соотно-

*) Мы не говорим здесь о психологии, экспериментальный характер которой следует считать уже установленным, хотя применение к этой науке кинематографического метода имеет особый интерес, так как здесь приходится иметь дело с особого рода процессами—психическими.

шения между содержанием и формой поэтических произведений.

Что касается самого трудного вопроса, именно вопроса о приложимости кинематографического метода к изучению развития и усложнения идей, то мы можем указать на остроумный „метод схем“, предложенный Я. Ленцбахом. Не имея возможности материально фиксировать кинематографом самые идеи, мы однако в праве изображать их искусственно, схематически и эти схемы приводить в движение при помощи кинематографа. Таким путем, говорит Ленцбах, мы достигаем чрезвычайной выпуклости языка и, упрощая схемы, можем выражать с большей экономией времени те или иные идеи. Этот прием приобретает значение для научных исследований, например, психологических исследований внимания у различных индивидуумов при помощи проходящих на экране образов. Этим приемом можно было бы убедиться в том соотношении, какое существует между языком образов и нашей речью и т. п.

Переходя к области изучения искусств, мы можем говорить еще с большей уверенностью и определенностью о значении применения кинематографа в этой области и даже о психологическом его значении. Так, только кинематограф может наглядно и, так сказать, не спеша, показать путем способа замедления действительного движения приемы искусства танца, и вместе с ним изобразить развитие и усложнение этого искусства на протяжении веков. Он может наглядно и не прерывая текущей последовательности действительного движения в танце, и тем сохраняя реальную физиономию последнего, как бы растянуть его во времени, что дает возможность весьма ценного в научном отношении анализа всех мельчайших моментов танца, ускользающих при совершении его в действительности.

Подобные опыты уже производились. Они представляют из себя интересный материал для специалиста. Между прочим, опыты над изучением движений живых существ, например птиц, облегчают понимание принципов авиации, а анализ движений работающих людей, совершаемый при помощи кинематографа, может, с некоторыми оговорками, слу-

жить указанием для применения рациональной системы движений в работе (в частности системы Тейлора), для установления влияния искусства на производительность труда и пр.

Даже в такой индивидуальной области, как творчество художника, кинематографу предстоит осуществление ряда строго научных задач. Фиксируя на экране процесс работы живописца или скульптора, мы тем самым запечатлеваем приемы работы художников, на мастерстве которых учатся и будут учиться последующие художники. В самых приемах этой работы, демонстрируемых на кинематографическом экране в замедленном виде, мы можем разбираться с большей легкостью и уверенностью, чем изучая их по измышленным схемам, так как здесь нашим учителем является сама жизнь, естественная последовательность движений, чудесно изменяющая свой темп по нашему усмотрению.

У нас нет намерения исчерпать здесь все возможности в применении кинематографа к различным областям знания, однако всего сказанного, думается, достаточно для подтверждения мысли, что кинематограф является серьезным научным методом, при помощи которого исследователь может подчас натолкнуться на новые пути исследования и познания природы.

Но круг деятельности кинематографа в области науки не ограничивается лишь задачами научного исследования и лабораторной практики: мы привыкли придавать ему и иное значение—искусного популяризатора научного знания. И здесь кинематограф обладает замечательными преимуществами и особенностями, которые впрочем не входят в понятие научного метода, в строгом значении этого слова. По своему объему, кроме того, и по новым свойствам научного материала, которые открывает кинематограф, вопрос о нем, как о популяризаторе знания должен быть предметом особого рассмотрения и не входит в задачи этой статьи.

Но и с точки зрения научного метода о кинематографе предстоит сказать еще очень многое по мере того, как сам он будет открывать перед нами свой таинственный мир.

Таково приобретение науки нашего времени, которое по справедливости может быть названо „кинематографическим методом“.

А. Чеботаревский.

Кинематограф в науке и технике.

Конечно, мне нет оснований доказывать, что кинематограф имеет громадное культурное значение в области просветительной и эстетической. Но, несмотря на то, что он вошел в обиход широких масс и распространился по всему земному шару, едва ли многие знают, какую громадную роль он выполняет в науке и технике.

Поэтому черезвычайно важно ознакомиться с применением его как научного пособия и особенно отметить все больше и больше употребляемый в науке „кинематографический“ метод исследования явлений.

Как ни странно, но кинематограф, с которым многие знакомы только как с объектом забавы и развлечения, сейчас является таким же необходимым прибором для исследования, как микроскоп или спектроскоп.

Особенность кинематографического научного метода состоит в возможности, во-первых, точно и детально зафиксировать какое-либо явление и затем, воспроизведя его на экране, по желанию, неограниченное число раз, свободно повторять и изучать его; во-вторых, возможности не только фиксировать самое явление, но и расчленить его, при чем по желанию, расчленяя явление, доводить отдельные его части до мельчайших частей секунды и видеть происходящие изменения, недоступные непосредственному наблюдению, или сложить, суммировать очень медленно протекающие процессы и ускорить их, получив, таким образом, возможность схватывать весь механизм движения. Одним словом, при помощи кинематографа мы становимся хозяевами вре-

мени, мы можем минуту превратить в час и месяц в минуту.

Настоящая статья имеет целью познакомить читателя с теми основными работами научного кинематографирования и показать его могущество и будущие возможности, открываемые нам при его помощи, пользуясь материалом, опубликованным Лезегангом и Вольф-Чапеком о кинематографе. Обширное поприще для кинематографа представляет собой школа. Там кинематограф дает в руки прекрасное наглядное пособие, в значительной степени облегчая труд учителя и позволяя ему расширить круг своего преподавания. Практические предложения для введения кинематографа в школу уже сделаны и значительно разработаны. То же можно сказать и про применение кинематографа в аудиториях высших учебных заведений, а также и в художественных школах, и здесь преподавание может много выиграть от этого полезного нововведения.

Все чаще и чаще кинематограф начинает фигурировать на заседаниях, общественных собраниях, популярных лекциях, где волшебный фонарь уже давно стал незаменимым наглядным пособием. Слова лектора о чужих странах и народах, о животных и растениях, о технических производствах или цеппелинах и аэропланах, будут вполне усвоены и приобретут действительную убедительность только тогда, когда он покажет зрителям в жизненных, движущихся образах то, о чем он говорил.

Интерес к кинематографу и возможность при его помощи хорошо обслуживать народную аудиторию побудила различные общественные организации и многие земства устроить или стационарные или подвижные кинематографы и склады лент для них. Таким образом работали Пермское, Вятское, Нижегородское и др. земства; в Одессе в 1908 г. начал функционировать первый в России „Научный кинематограф“; Петроградское О-во народных университетов предприняло ряд народных сеансов, в Москве был открыт кино-театр „Культура“, преследующий просветительные цели, но они обычно не выдерживали долго и закрывались благодаря отсутствию нужных научных лент и кон-

курренции обычных кино-театров. Более прочное положение просветительный кинематограф начал завоевывать в деревне, далекой от соблазнов города. Целый ряд уездных земств Московской, Костромской, Екатеринославской, Харьковской, Пермской губ. начинают приобретать кинематографические аппараты для агрономического отдела и Отдела народного образования. Появившиеся к этому времени на рынке кинематографы с маленькими электрическими лампочками накаливания, типа „Кок", „Кинокс", „Эклер", значительно двинули дело вперед и вызвали оживленный ряд докладов на земских собраниях и соответствующую педагогическую литературу. Из наиболее интересных книг мы можем указать на Самуиленко „Кинематограф и его просветительная роль" (СПБ.), П. Перова „Кинематограф в народной аудитории" („В. Восп." 1917 г., № 1), доклад Крупенко в „Трудах Харьковск. съезда по орган. разумн. разв.", ст. Никонова „Научный кинемат." (в журн. „Русская Школа" за 1916 г.) и др. В 1912 г. начал выходить журнал „Разумный Кинематограф", редактируемый и издаваемый автором настоящей статьи, но и он быстро заглох, так как почва для научного и культурно-просветительного кинематографа была еще слабо подготовлена.

Многие попытки научного кинематографа очень часто разбивались, благодаря отсутствию хороших картин. Обычные программы, издаваемые фирмами, не были научны и представляли набор случайных фактов. Очень часто под названием таких картин высылались просто отрывки различных давно вышедших из употребления драм или видовых и, конечно, у инициаторов дела, особенно в провинции, опускались руки. Но спрос родит предложение, и в Россию постепенно стали просачиваться заграничные научные картины, а затем и русские фирмы попытались создавать научные картины. В настоящее время материал для лент, имеющих научное значение, необычайно разнообразен. Особенно много его в Америке, стране наглядного обучения. В кинематографической передаче имеются самые разнообразные уголки земного шара. Есть картины, представляющие Рим, Помпею, Венецию, Константинополь, Москву,

Париж; мы можем путешествовать в Палестину и Египет, посмотреть выдающиеся по своему интересу местности Индии, Китая, Японии, Рейнский водопад в Шавгаузене; водопады Замбези и Ниагара служили предметом съемки. Даже южный полюс был снят на ленте, после того как Шекльтон сделал несколько удачных снимков в его близости. Большой отдел картин касается техники. По естественной истории имеются снимки муравьев, пчел, бабочек, их развитие, жизнь диких птиц и их гнездование. Сюда же нужно отнести и область микрофотографии помощью кинематографа: она показывает ряд кинематографических сюжетов, наблюдаемых в микроскоп и значительно облегчающих дело преподавания. Для курса математики проф. Мюнх выпустил картину, наглядно передающую теорему Пифагора, превращение сечения конуса из окружности и эллипсис, параболу, гиперболу, им же изготовлена картина движения планет по Копернику.

Преподавание истории также возможно помощью кинематографа. Возможно показать на экране выдающиеся исторические моменты. Так, например, было воспроизведено открытие Америки; недавно в России получена американская картина «Intolérance», в которой красочными моментами переданы жизнь в Вавилоне, войны Ксеркса, жизнь в Палестине во времена Христа, Варфоломеевская ночь и т. п.

Для классификации и разыскивания нужных научных картин за границей был выпущен ряд справочников. Д-р Вольтер выпустил очень ценный справочник для педагогов. Имеющийся налицо материал картин образовательного значения сгруппирован в нем по отдельным предметам. По этому же принципу Литературный Отдел Союза немецких инженеров составил справочник по технике; сюда вошли не только ленты, имеющиеся в продаже, но и принадлежащие различным промышленным предприятиям. Из печати уже вышел справочник лент по электро-технике. На русском языке издан в 1912 г. каталог лент географического, этнографического, исторического и научного характера, выпущенных разными фирмами в разное время, под названием «Разумный Кинематограф». Потребность в такого рода лентах

настолько велика, что издание разошлось в течение одного года, и в следующем 1913 г. пришлось выпустить второе.

Конечно, выпуск таких изданий нужно только приветствовать, но они не окажут существенной пользы научному кинематографу, во-первых, потому, что многих картин, помещенных в нем, уже невозможно найти на рынке, а во-вторых, и потому, что самые картины составлены более или менее случайно и требуют внимательного пересмотра и проверки их со стороны научной, чтобы получить уверенность в серьезности и действительной поучительности их. Не нужно забывать, что до сих пор громадное большинство картин изготовлялось исключительно для электро-театров, для заполнения программы, и научного содержания в них не требовалось. Брались моменты, интересные с точки зрения их занимательности, но не пригодности их для преподавания. Преподавание требует краткого, ясного представления о данном предмете, здесь нужно стремиться к передаче слушателям только наиболее важного, существенного и в сжатом виде, но не в ущерб сущности самого предмета. Если это требование не было исполнено при самой съемке, то ему можно помочь умелым монтированием, что может выполнить только специалист, разбирающийся в деталях самого предмета.

Методическое целесообразное преподавание потребует подбора совершенно особого материала, разработанного педагогами и учеными специалистами, с сотрудничеством специалистов кино-техников. Конечно, от частных фирм инициативы в этом направлении ждать трудно, и она под силу только государственному аппарату.

За границей кинематограф с успехом применяется во многих народных университетах и ремесленных союзах при ознакомлении с ремеслами, демонстрируя обращение с инструментами, добывание сырых материалов, уход за машинами и т. д. Необходимо обратить в этом отношении большое внимание на ремесла кустарные, грозящие совершенно исчезнуть или простые, но мало известные, за отсутствием опытных мастеров или специальных школ.

Научный Отдел Кино-Комитета Нар. Ком. Просв. выпускает, напр., картину «Гравюра по дереву», где будет по-

казана работа гравера с простыми приемами, знакомящая с одной из разновидностей художественной графики и дающая возможность художнику самостоятельно изготовлять клише для иллюстраций.

Управление трамвая в Дюссельдорфе создало серию картин, демонстрирующих приемы предохранения публики от уличных опасностей, столкновений с трамваем, правильной посадкой на него и т. п. Парижская школа полицейских чинов ввела в обучение и подготовку к постовой службе кинематограф, знакомящий с различными происшествиями и с тем, как во время их должен вести себя полицейский. Управление железной дороги в Чикаго показывает своим служащим с помощью кино ошибки, от которых может произойти крушение. На больших океанских пароходах пассажирам показывают кинематографом, как нужно вести себя во время опасности и пользоваться предохранительными приспособлениями.

Просвещение народа в области гигиены является одной из важных задач научного кинематографа. При наличности хорошо поставленных и научно разработанных картин, можно показать борьбу с заразными болезнями, вред спиртных напитков, важность ухода за зубами, первую помощь при несчастных случаях и пр. Сюжет может быть облегчен и в драматическую форму. В этом направлении Научный Отдел Кино-Комитета выпустил картину по борьбе с холерой, знакомящую с прививкой против холеры, инсценировал картину «Сыпной тиф и как от него уберечься». Кроме того, устроен конкурс сценариев на темы: о сифилисе, гоноррее, холере и охране здоровья трудящихся. Конкурс дал ряд интересных сценариев, которые и будут поставлены Кино-Комитетом в непродолжительном времени.

Мысль использовать кинематограф для нужд армии, главным образом для обучения стрельбе, привела к практическому изобретению кино-мишени. На этой мишени, впереди, в непосредственной близости от проекционного экрана, натянута поперек его широкая бумажная лента, перематываемая с одной катушки на другую. Когда проекционный аппарат отбрасывает на экран изображения, напр., двигающийся патруль, летящую птицу или аэроплан, стрелок прицеливается

и стреляет. В момент, когда пуля попадает в щит, кинематограф и лента на мгновение останавливаются. Цветной свет, расположенный за экраном, проникает в пулевой канал и ясно отмечает пробитое место, так что стрелок может легко контролировать попадание. После короткой остановки все снова приходит в движение. Бумажная лента переставляется в вертикальном направлении настолько, чтобы закрыть пулевой канал. Остановка в момент выстрела производится электрическим прерывателем, приводимым в действие звуковыми колебаниями, воспринимаемыми микрофонами, расположенными перед щитом.

Неоднократно указывалось на желательность применения кинематографа на военных инструкторских курсах для изучения тактики и т. п. Весьма ценны фильмы, воспроизводящие передвижения войсковых частей во время боя на неподвижном фоне карты. Такие ленты создаются следующим образом: заготовляется серия рисунков, при чем расположение обоих, действующих друг против друга, воинских частей несколько сдвинуто в соответствующем направлении на каждом последующем рисунке, тогда вся сумма их даст представление о передвижении данной боевой единицы во всей ее совокупности. Или же пользуются фигурками, как в шахматной игре, и фотографируют каждое их перемещение. В углу карты помещают часы, показывающие, сколько потребовалось времени для той или другой операции.

Работа по изготовлению таких кинематографических картин сложна и кропотлива. Нужно выполнить большое количество рисунков или сделать соответствующее число передвижений фигур, чтобы дать понятие о совершаемых передвижениях. Чтобы судить об этой работе, скажем, что для воспроизведения битвы при Седане было сделано до 25.000 отдельных съемок.

Гоц рекомендует составление живых метеорологических картин. Вполне возможно показать на экране перемещение максимального и минимального барометрического давления, движение температур. В географии можно показать движение различных течений. В геологии—постепенное нарастание и убывание ледникового периода и т. д.

В театральном деле кинематограф показывает актеру его собственную игру и мимику, что особенно важно начинающим, сохраняет нам для передачи потомству живые фотографии знаменитостей и образцовые постановки. При изучении новых ролей кинематографом пользовались известные актеры, как Ирина Фенвик и Сарра Бернар, чтобы контролировать собственные жесты и движения. Альберт Бассерман, немецкий актер, пользующийся большой известностью и в кино, говорит: «Я испытываю совершенно своеобразное чувство, когда смотрю на свою собственную игру: открываешь свои личные особенности—хорошие и плохие, о которых раньше не имел понятия. Приходится очень и очень многому поучиться». При помощи кинематографа можно изучать также физиологию речи и учить певцов и глухонемых. Демени, известный сотрудник Марея, первый сделал серию снимков движения рта разговаривающего человека,—и глухонемые умеющие читать по движению губ, могли разобрать произносимые слова.

Недавно работами Демени воспользовалась руководительница одной английской школы для глухонемых и применила их на практике. Она часто водит своих питомцев в кинематограф и предлагает им записывать карандашом слова, которые они улавливают, следя за движениями губ актера. Глухонемые дети таким образом в короткий срок научаются «прочитывать» слова, произносимые актерами, и кинематограф для них обращается в зрелище не только для глаз, но, если можно так выразиться, и для слуха. Конечно, такое преподавание не обходится и без курьезов. Во время одного из сеансов дети неожиданно повскакали с мест и только после долгого смущения объяснили, что слова, произносимые актерами, не имели ничего общего с событием, изображаемым на экране. Этим же способом кинематограф может быть приспособлен для изучения иностранных языков в связи с граммофоном. Одновременно произносимое граммофоном слово демонстрируется на экране в виде лектора, произносящего это слово, и появляющихся печатных слов. В России в этом направлении имеется попытка изобретателя Машина. Но она еще не имеет детальной разработки, так как она, не прибе-

гая к экрану, соединяет граммофон с развертывающейся бумажной лентой, ход ленты и граммофон не синохроничен, что должно быть самым важным.

Во Франции имеется аппарат, состоящий из кино и граммофона, его весьма легко было бы приспособить для этой цели.

Ясное дело, что употреблять кино для обучения чтению и устному счету едва ли нужно. При наличности строгопедагогических методов преподавания показывать на экране буквы или цифры, поясняя их, как это рекомендует «инженер-педагог» Шуммер в своем «Кинемо-педагогическом очерке» (Шуммер, Б. А. «Кинемо-педагогический очерк». Киев 1919), мы едва ли получим более значительные результаты, чем обычно.

В области психологических исследований в связи с педагогикой кино предстоит широкое будущее; исследование внимания, утомляемости и т. п. вполне возможно с помощью кино.

К изучению производительности труда также был применен кинематограф американским инженером Хильбертом, поставившим себе целью контролировать отдельных рабочих. По его методу пол и задний план рабочего помещения делится на квадраты в 10 см. длины каждый. Около рабочего помещают часы, отмечающие тысячные доли минуты. На основании полученных снимков возможно получить указания для более целесообразного использования труда путем исключения ненужных движений. Так на одной фабрике удалось сократить время, потребное для монтировки машины, с 37 до 8 минут.

Профессор Мюнстербург из Говардского университета сделал с помощью кино ряд опытов по проверке присутствия духа шоферов при встрече с непредвиденными случайностями. Он сажал испытуемого в автомобиль, механизм которого находился в быстром движении, но не трогался с места, затем он приглашал шофера внимательно смотреть на экран, на котором отбрасывалось изображение улицы с ее жизнью и движением. Внезапно на экране появлялся ребенок, бегущий навстречу автомобиля. Испытуемый должен тотчас же, без всякой заминки, тормозить экипаж. Его

внимание было в этих случаях напряжено нисколько не меньше, чем в действительности, так как он знал, что за ним зорко следят. Момент реакции шофера точно отмечался электрическим хронографом.

Этот же метод вполне возможно применить к вагоновожатым, стрелочникам, машинистам и т. п. До сих пор кинематограф сравнительно мало был использован при научных исследованиях. Но то, что в настоящее время уже сделано в этом направлении, представляется настолько интересным, что можно с большой уверенностью предсказать в будущем быстрое развитие симпатии к кинематографу среди ученых.

Известный физиолог Марей первый положил основание научной кинематографии, 20 лет тому назад исследовав механику движения тела человека и животных при помощи кино. По его дороге пошел О. Фишер (Лейпциг), исследовавший процессы ходьбы и действующие при этом силы. Марей и Фишер работали не с кино, а его прототипом— фотографической камерой с неподвижной пластинкой и вращающимся перед ней диском, снабженным щелями. Таким образом, изображения движущегося человека попадали на пластинку либо друг на друга, либо рядом друг с другом. Определенные части конечностей и тела отмечались светлыми пятнами или линиями, одежда оставалась затемненной. Такой прием позволял делать желательные измерения непосредственно на пленке. Этот способ в настоящее время, конечно, значительно видоизмененный, употребляется лабораторией научной кинематографии Кино-Комитета в Москве для получения суммированных с пленки кинематографа изображений, при изучении полета птиц, производимом для Аэрологического института.

Совершенно другую область затронул Лонд (тоже современник Марея). Он зафиксировал на ленте болезненные движения нервных больных, положив тем начало для дальнейших точных работ. Людвиг Браун и Павел Шустер демонстрировали работы в этом направлении на съезде естествоиспытателей в Брауншвейге в 1897 г., Маринеско на международном медицинском конгрессе в Париже в 1900 г., Мюллер на конгрессе в Мадриде в 1902 г.

Р. Зоммер указывает, что для изучения болезненных движений нет надобности в частой смене отдельных изображений, принятых при обычной кино-съемке. Вполне достаточно делать один снимок в секунду. Главное требование, предъявляемое к устройству аппарата для клинических съемок, заключается в возможности изменения промежутков между экспозициями.

«Кто знает»,—пишет профессор Полиманти,—«быть может наступит время, когда будет возможно поставить диагноз только на основании кино-снимков с нервно-больных; также, быть может, удастся точно определить топографию той области центральной нервной системы, которая была преднамеренно повреждена исследователем-неврологом». По наблюдениям того же автора кинематограф позволяет легко и точно распознать и уличить симулянтов, проявляющих с целью обмана признаки той или другой болезни,—это дает в руки правосудия неподкупное и очень ценное орудие. Далее, Полиманти советует пользоваться кинематографом, как документом при научных работах: благодаря снимкам удалось бы избежать многих ошибок и прекратить скучную ученую полемику. При исследованиях с кинематографом проф. Полиманти снимал собаку, лишенную мозжечка. Марей в 1892 г. посредством своего хронографа получил снимки биения сердца черепахи. По данным профессора Кутнера в 1904 г. Зингубер сделал снимки движения дыхательного горла. Гефтер произвел с помощью кино-аппарата исследование действия ядов на сердце лягушки. Румф в Понне сделал серию снимков обнаженного сердца собаки, при чем снимки эти передавали биения сердца при нормальных условиях и под действием переменного тока. Рисс и г-жа Шевртон изучали развитие зародышей разных животных, пользуясь микроскопом и кинематографом. Л. Грепер изучал развитие цыпленка, закрывая скорлупу яйца, окрашивая живого зародыша, новым, предложенным им способом, при помощи краски—ней-траль-рот; она не останавливает развития зародыша. Снимки делались через каждые $^1/_2$ часа, и в результате работы дали возможность опровергнуть некоторые, укоренившиеся в науке взгляды на развитие цыпленка.

Д. Браун в Вене (1897) и Рейхард в Берлине воспользовались кинематографом для изучения сердечного толчка, и последний, тоже при помощи кино, предпринял на кроликах исследование анфилаксии. Брауну в Гейдельберге удалось воспроизвести на кино-ленте рост нервных клеток— микроскопических мелких составных элементов мозга, столь важных для деятельности центральной нервной системы. Фильмы, демонстрированные впервые на съезде естествоиспытателей в Карльсруэ (1911), дали хотя некоторые понятия о том, как можно себе представить деятельность нашего мыслительного аппарата. В. Видахович стремился сделать доступными глазу пути отдельных нервных волокон в мозгу, применив следующий метод: он наклеивал микрофотографии отдельных разрезов мозга на ленту, которую и демонстрировал в проекционном аппарате. Рейхер для той же цели сделал на кино-ленте снимки с двух серий разрезов мозга; одна серия состояла из 1060, а другая из 1235 разрезов. Эта лента была показана на съезде естествоиспытателей в Дрездене в 1907 г. Комбинацией кинематографа с микроскопом, особенно с помощью пара болоид-рефлектора, Рейхеру в сотрудничестве с Коммандоном удалось получить снимки движущихся кровяных телец, молекулярного движения жировых капелек в крови, а также занесенных в кровь болезнетворных бактерий. Можно было видеть, как бактерии нападают на красные кровяные шарики и пожирают их. Кинематограф в соединении с рентгеновскими аппаратами позволил этим исследователям зарегистрировать движения больного и здорового желудка, что послужило прочным основанием при диагнозе различных страданий желудка. Такие же практические результаты дали снимки сердца и легких.

Услуги кинематографа в области медицины Кутнер в своем докладе резюмирует так: им можно изучать: «1) внутренние болезни (благодаря упомянутым снимкам с помощью лучей Рентгена); 2) учение о лекарственных средствах и ядах (превосходные опыты Рефтера и Фридберга с кино-съемкой сердца животных при действии на него ядов); 3) анатомию (снимки кровообращения и движения

кровяных телец); 4) историю развития (снимки Рисса по оплодотворению и дроблению яйца морского ежа); 5) физиологию (кино-ленты Фриденталя, иллюстрирующие акт родов, кормления грудью и т. д.); 6) хирургию (снимки с операций Дуазена и др.); 7) ортопедию (снимки Френкеля, Иохимсталя и др. нормальной и болезненной походки и др.); 8) ларингологию (снимки Зинберга движений дыхательного горла); наконец, 9) бактериологию (помянутые выше снимки Рейхтера, Коммандона и др.)».

Кутнер с особым ударением указывает на значение кинематографа не только для учебных целей, но также и для самостоятельных научных исследований. Ценность этого метода для ученого заключается в следующих его особенностях: «1) в прочности кино-ленты в сравнении с препаратами и их недолговечностью, особенно с препаратами микроскопическими; 2) в его продолжительности во времени сравнительно с той быстротой, с которой протекает тот или другой процесс движения в действительности». Приводя в своем докладе различные примеры и упомянув о «коварстве некоторых объектов исследования», Кутнер продолжает: «Кинематографическая лента дает исследователю возможность всегда снова возвращаться к изучению одного и того же процесса движения, при чем это движение может быть повторено (а это весьма важно) любое число раз и притом совершенно так же, как оно наблюдалось впервые. Этого не дает ни один микроскопический препарат, этого вообще невозможно достигнуть никаким иным путем. Но и человеку несведущему ясно, какая громадная выгода проистекает из этой особенности кино для ученого. Стоит вспомнить, напр., те трудности, которые представляются при изучении деталей движения внутри клеток, движения столь любопытного при образовании ложноножек (амебоидное движение); стоит вспомнить различные характерные виды движений бактерий, движений столь своеобразных, что при внимательном изучении кино-лент с изображением близких друг к другу видов невольно возникает мысль о возможности установить их дифференциальный диагноз только на основании разницы движений». При явлениях движений,

уловимых невооруженным глазом, для ученого представляется еще новый момент, а именно: кинематограф дает возможность изучать движение или в его целом, или в отдельных его фазах, разложить, так сказать, данное движение на его функции и проникнуть, таким образом, в самую сущность двигающих его сил, в самую механику этого движения. Именно здесь, как известно, сказывается преимущество фотографической пластинки перед человеческим глазом, воспринимающим сумму отдельных образов как явление движения. Кинематографу представляется весьма легким разложить всякое движение на его составные части и тем самым облегчить его изучение. Дуайэн сообщил Лезегангу, что он многому научился благодаря своему кинематографу; он на себе убедился, как много лишних движений делает хирург во время операции, и на сколько увеличивается продолжительность работы из-за этих излишних движений. Он подверг себя строгому контролю, делая несколько снимков одной и той же операции, подмечал на таких снимках ненужные движения, старался себя отучить от них и тем сократить продолжительность операции. Таким путем Дуайэн воспитал в себе строгую экономию в хирургической технике. О ценности кинематографа для преподавания медицины обстоятельно пишет и Гартунг.

С помощью кино-снимков удалось исследовать полет насекомых. Муха при полете так быстро двигает крыльями, что удается подметить только одно их мелькание, — самый опытный наблюдатель ничего больше увидеть не может. И все-таки удалось путем громадного числа снимков уловить отдельные фазы полета. Р. Ленденфельд (1882 г.) работал по способу Марея с неподвижной пластинкой, освещаемой вращающимся диском, прорезанным щелями, и распределял отдельные снимки на пластинке, пользуясь двумя колеблющимися зеркалами. Булль применял конструированный им аппарат, дающий 2000 снимков в секунду. Здесь кинематограф представляет то преимущество, что дает возможность преобразовать движение, слишком быстрое для непосредственного наблюдения, в более медленное; стоит только при рассматривании в проекционном аппарате

пропустить ленту, полученную со скоростью 1500 снимков в секунду, с нормальной скоростью 15 снимков в секунду: тогда данное явление будет наблюдаться со скоростью в 100 раз меньшей. При таких условиях удается без всяких затруднений наблюдать во всех подробностях отдельный взмах крыла и таким образом составить себе верное представление о механизме полета.

В деле разработки этого метода «киноматографии с выдержкой», т.-е. замедленной передачи быстрых двигательных явлений, большие заслуги числятся за безвременно умершим Х. Леманом. Этот молодой ученый построил аппарат с оптическим выравнением, допускающий возможность получать столь большую быстроту снимков в секунду, что при нормальной передаче (16 снимков в секунду) достигается замедление в 15—20 раз. Таким образом были воспроизведены быстро протекающие двигательные процессы человека и животных в таком замедленном темпе, что можно было свободно уловить глазом все их отдельные фазы.

Кинематограф позволил достигнуть и обратного: удалось ускорить такие движения, которые вследствие их медленности обычно не удается уловить. Благодаря применению такого метода ускорения можно глазами следить за ростом растения и, в буквальном смысле слова, видеть, как растет трава. Еще в 1893 г. Мах получил серию снимков, применив принцип сокращения времени.— Явления роста, медленные гелиотропические и геотропические движения могут быть воспроизведены с помощью сериальных снимков, будучи вместе с тем значительно сокращены в смысле их продолжительности во времени. Набухание почек, их распускание, развертывание молодых листков, все это — явления, протекающие иногда в течение недель; тем не менее эти явления могут быть вполне наглядно воспроизведены в несколько минут времени. Таким образом была показана на экране расцветающая «Виктория Регия», что оказалось возможным только благодаря весьма медленному темпу съемки — по 1 экспозиции через каждые две минуты. При проекции этой ленты с нормальной скоростью 15 снимков в секунду, следовательно, в 1800 раз быстрее, чем в действительности, мы

наблюдаем, как определенное явление, протекающее в нормальной обстановке в течение нескольких часов, развертывается на экране в течение всего нескольких минут. Мы ясно можем проследить, как опускаются лепестки чашечки, как один лепесток отделяется от другого, пока, наконец, не распустится весь чудный цветок, который затем начинает постепенно увядать. «Физиология растений,— говорит Нейман,— может включить в цикл таких изображений целый ряд явлений раздражения, процесс завивания и роста ползучих и вьющихся растений, гигроскопические движения семян и плодов. Правда, почти непреодолимыми препятствиями для таких снимков часто будут ветер, смена дня и ночи, и сырость, действующая на ленты». Весьма интересные снимки в этом роде сделал проф. Гобель в Мюнхенском ботаническом институте. Мах характеризует способность кинематографа передавать в ускоренном или замедленном темпе воспринятые движения, а также воспроизводить их в обратном порядке, следующими меткими словами: «Кинематография представляет возможность по желанию изменять масштаб и коэффициент времени».

Относительно применения кинематографа к биологии, профессор Вандоллек говорит: «Если простая, неподвижная фотография дала биологии совершенно новые методы исследования, то есть полное основание ожидать еще гораздо большего от кинематографических снимков. На одиночном снимке представляется весьма трудным уловить и удержать наиболее типичный момент, при кинематографических же снимках воспроизводится полный последовательный ряд мелких движений, и между такими снимками непременно должны найтись типичные, характерные. К этому следует еще прибавить, что не только отдельные снимки сами по себе, но еще в большей степени вся совокупность их, оживающая при проекции на экране, дает правильное представление данного биологического явления». Вандоллек особенно обращает внимание на превосходные снимки Киртона из жизни птиц. Снимки эти знакомят нас с откладкой яиц, их высиживанием, уходом за птенцами и кормлением их. Английский зоолог Уорд кино-фотографировал водных животных

с помощью особо конструированного им аквариума, а Вильямсон предложил приспособление для работ на дне моря. Лоренц Ганфе занялся конструкцией аппарата для подводной кинематографии.

В применении кинематографии к технике были сделаны попытки наглядно показать в кино деформацию металлов при действии на них гидравлического пресса. Далемовская станция для исследования строительных материалов применяет кинематограф при исследованиях строительных материалов на прочность: делались серии снимков опорных железных балок, различных строительных материалов и т. д. Есть сообщение о фильме, передающей изменения железобетона и различных металлов при испытании их на давление и растяжение; здесь особенно ценной представляется возможность увеличить продолжительность явлений, протекающих настолько быстро, что они становятся недоступны прямому наблюдению. Вантен проследил с помощью кино весь ход изменений, претерпеваемых расплавленным железом с момента начала его кристаллизации и до появления в нем волокнистого строения.

Фукс применяет кино для определения расхода пара на килограммометр при работе парового молота; только этим способом ему удалось разрешить задачу, казавшуюся неразрешимой его предшественникам.

Фукс одновременно кинематографировал, как движущуюся часовую стрелку, прикрепленную к молоту и движущуюся по скале. Этим способом удалось зарегистрировать движения молота; данные регистрации вместе с регистрированным в цилиндре молота давлением пара дали возможность произвести соответствующие математические вычисления. Метод Фукса может быть применен к исследованию и разных других сложных движений.

Затем кинематограф применялся к изучению волн, поднимаемых в воде килем или винтом движущегося судна. Зидентопф запечатлел на фильме переход белого (ядовитого) фосфора в аморфный (неядовитый) красный, а также изменения бромистого серебра при фотографическом процессе. О. Леман сфотографировал так называемые «жидкие»

или «живые кристаллы». Штормер, профессор университета в Христиании, получил, благодаря повторным через короткие промежутки времени экспедициям, целую серию изображений северного сияния с быстрой последовательностью снимков. «Яркое северное сияние, — говорит он, — требует, согласно моим опытам, экспозиции не более, как в 1 секунду. Следовательно, является полная возможность получить с одного и того же северного сияния целую серию фотографий, как это требуется для кинематографа. Два кинематографа, работая одновременно на двух станциях, дали бы превосходный материал для изучения быстрых изменений северных сияний, напр., во время образования короны, и в то же время позволили бы точно вычислить их высоту».

Для кино-съемки летящих снарядов Маскелайн построил аппарат с непрерывно движущейся лентой; такой аппарат, судя по имеющимся сообщениям, давал 200 снимков в секунду. Ту же цель преследует съемочный аппарат Лемана, построенный Эрнеманом, в котором, чтобы сократить время экспозиции, слишком продолжительное даже при $^1/_{300}$ секунды, перед лентой, движущейся со скоростью 5—6 метров в секунду, прикрепляется неподвижный щелевой запор, просвет коего может быть уменьшен до дробных частей миллиметра.—такие запоры применяются и в обыкновенных фотографических камерах. Австрийский офицер Клесс применил кинематограф особой конструкции для снимков полета снарядов. В нем лента 120 мм. ширины толчками передвигается каждый раз на 20 мм. На ленте во время ее остановки делается по нескольку снимков, получающихся благодаря вращению перед лентой обскуратора, снабженного несколькими щелями. Пробовали также производить съемку с четырьмя объективами, установленными рядом; изображения, отбрасываемые объективами, расположены по ширине ленты и получаются последовательно, одно за другим. Для регистрации промежутков времени между отдельными, сделанными по ширине пластинками, экспозициями, служил часовой механизм с быстро двигающейся по скале стрелкой; стрелка и скала фотографировались на краю

снимка. Полученные с помощью описанного аппарата снимки давали указания относительно положения снаряда в начале и в конце полета, о выхождении снаряда из дула и об образовании дымового кольца. Снимки были произведены с боку орудия, с отступом от линии полета 500 метров, при помощи Тессара Цейсса 1: 4, 5 в 50 мм. фок. расстояния. Приспособление, только что нами описанное, оказалось, однако, непригодным для определения быстроты полета снаряда. Отдельные экспозиции продолжались $^1/_{1000}$ секунды, а промежутки между снимками, сделанными на одном изображении, равнялись $^1/_{60}$ до $^1/_{100}$ секунды. Так как снаряд со скоростью 600 метров в секунду продвигается в течение каждой отдельной экспозиции на 60 метров и его расположение на снимке может быть определено с приближением в 6 сант., то и скорость во время пути от $^1/_{60}$ до $^1/_{100}$ секунды может быть определена только с приближением до 12 сант., а скорость в секундах с приближением 8—12 метров. Эта ошибка, растущая при большей скорости полета снаряда, могла бы быть избегнута, если бы удалось удлинить промежутки между отдельными снимками одного и того же отрезка ленты. При промежутке в 43 секунды мы уже получили бы в вышеприведенном примере приближение всего на 36 сант. Так как аппарат не допускал продления интервалов, лейтенант Дуда перешел к применению неподвижной пластинки большого размера, на которой отдельные снимки могли быть сделаны на желательном друг от друга расстоянии без всяких особенных трудностей. Это приспособление, кроме того, обеспечивало более надежные результаты вследствие большей устойчивости всего аппарата. Летящий снаряд фотографировался на пластинке в 6 точках полета. Благодаря этому явилась возможность установить, помимо угла падения, еще и положение его, затем искривление пути полета, а также вращательное движение снаряда.

Метод воспроизведения полета снаряда путем освещения его электрической искрой, применяемый, в противоположность только что описанному, не на свету, а в темной лаборатории, разработан Кранцом, которому удалось с по-

мощью искрового аппарата исследовать явления, сопровождающие вылет пули из самозаряжающегося револьвера; далее ему удалось выяснить действие пули на кости, металлические пластинки, пузыри, наполненные водой, и шары из сырой глины. Все это было представлено сериями снимков (снимок можно было видеть на Дрезденской фотографической выставке 1909 г.) и дало интересные результаты: так мы убеждаемся, что тонкая жестяная пластинка продавливается уже одним давлением воздуха еще до момента прикосновения к ней пули; далее мы видим, что расщепление кости не останавливается после прострела и прохождения пули, а идет дальше, и кость продолжает давать расщелины и трещины. Кранц, чтобы показать, как легко предложенным им способом можно схватывать самые разнообразные физические явления в различных фазах их развития, сфотографировал, между прочим, падающую каплю со скоростью 250 снимков в секунду. «Гораздо большее значение имело бы для физики,—говорит он,—«воспроизвести весьма быстро разыгрывающиеся явления, напр. электрическое двойное преломление и т. д. Для этого было бы необходимо изменить мой метод в том направлении, чтобы сочетать его с Теплеровским методом побежалостей и таким способом показать развитие негомогенности в телах, находящихся на пути лучей». Марей указывал на то, что его способ с неподвижной пластинкой и вращающимся перед ней диском со щелями пригоден для многих исследователей в области физики. Как пример он приводит падавшую каплю.

Виктор Анри и Самуил Лившиц кинематографическим методом исследовали перемещения ультрамикроскопических частиц, вызванные быстро следующими одна за другой звуковыми волнами. Они распространили свой метод на человеческий голос. Онкиамини в Пизе исследовал зажигание вольтовой дуги при помощи кино-съемок. Он вводил для этой цели в путь лучей быстро вращающуюся, снабженную отверстиями металлическую пластинку, затем лучи падали на цилиндр, который приводился в медленное вращательное движение и одновременно претерпевал боковое перемещение. По К. Шауму кинематограф может регистрировать

изменения спектра во времени и тем содействовать спектроскопическим исследованиям.

Для технических и научных целей часто представляется необходимым точно измерить продолжительность промежутков времени между отдельными экспозициями. Седдин оперировал следующим образом при кино-съемках Прауновского молекулярного движения. Он устанавливал на вращающемся, покрытом сажей, барабане электромагнитный камертон, чертящий на барабане кривую. В момент каждой из экспозиций, вследствие замыкания тока, при введении в цепь искрового индуктора появляется искра между камертоном и барабаном и оставляет на нем заметный след. Из таких отметок и из данного числа колебаний камертона можно вычислить искомый промежуток времени. Этим путем достигается точность до $^1/_{1000}$ секунды и даже меньше. Если пропитать покрытую сажей бумажную оболочку барабана иодокалиевым клейстером, то для каждой отметки искры получается ясное синее окрашивание. Можно также пользоваться фотографической целлюлоидной бумагой, так как искра оставляет след на серебряном слое. При более продолжительных сериях снимков пользуются еще вторым рядом отметок, эти отметки также переносятся с помощью электрических разрядов и оставляют след одновременно на ленте и бумаге.

Возможна передача кинематографических снимков путем телеграфа. Это было доказано Корном на венском съезде естествоиспытателей в 1913 г. Опыт ограничился передачей 20 последовательных снимков. Корн поступал следующим образом. Он соединял 4 снимка в одно клише и быстро, посредством телеграфа, передавал их один за другим. Для передачи каждого клише потребовалось 12 минут. Переданные клише снова наносились приемной станицей на ленту и тогда были уже готовы для проекции. Решение задачи не представляет, таким образом, принципиальных трудностей: пока это только вопрос времени. Астрономия была первой из наук, воспользовавшихся сериальными фотографическими снимками. Янсен зафиксировал в 1894 году на 48 снимках продолжение Венеры своим фотографическим револьвером.

Впоследствии часто фотографировались солнечные затмения, так, например, в большом рефракторе Трептовской обсерватории было сфотографировано кольцеобразное солнечное затмение 1912 года. Едва ли можно указать на более важные задачи для кинематографа, как только что нами отмеченные.

Кинематография с успехом применялась при изучении облаков. Благодаря подобным снимкам получились, согласно Зюричу, интересные данные по вопросу об изменении строения и формы грозовых туч. Обычно достаточно делать снимки с промежутками в несколько минут. Разложение пути прохождения молнии на отдельные разряды с помощью вращающейся камеры впервые удалось Веберу в Кале (1889 г.) и почти одновременно Гофдкерту в Лондоне; при этом пластинка запечатлевала без всяких особых приспособлений отдельные разряды. Валтер в Гамбурге усовершенствовал этот метод, он поместил аппарат на часовой механизм, дававший 1 оборот в 17 секунд. Кинематографические снимки с воздушного шара и аэроплана могут часто давать весьма ценные дополнения к одиночным фотографическим снимкам. Профессор Вашин указывал на то, что благодаря сравнительно быстрой перемене исходной точки съемки и высоты над уровнем земли отдельные снимки показывают изменение данной местности лишь при очень внимательном их сравнении, так как различия между ними очень незначительны. Кинематографирование с аэроплана сопряжено с большими затруднениями, так как камера не согласована с быстротой полета. Дональдсон предлагает придавать камере и аэроплану одинаковую скорость, при чем сматывание ленты должно регулироваться сопротивлением ветра.

Успехи, сделанные фотографией при съемках с аэроплана в течение последней войны, пошли на пользу и кинематографу; это показывают ясно прекрасные ленты, выпущенные Главным Управлением фотографии и кинематографии. Долезаль указывает на связь между фотограммометрией и кинематографией. Согласно его данным Штейнеру в Праге удалось этим способом зафиксировать колебания железного моста, путь движущихся точек машины, колебания

скорости махового колеса и скорость течения воды. Мах вместе с Сальхером в Поле достиг поразительных результатов относительно пути полета снаряда и весьма важных данных для установления закона сопротивления воздуха, согласованного с реально наблюдаемыми явлениями. Опыты русского офицера Чиколева (1886 и 1898 гг.) показали, что путем хронофотографических снимков можно легко и точно установить ту точку дымового облака, которая и есть точка взрыва шрапнели; таким образом является возможность точно установить как интервал взрыва, так и высоту его.

В настоящей статье мы старались по возможности очертить все стороны применения кино. Конечно, кроме упомянутых случаев впереди у кино обширное поприще. В руках ученых он дает много возможностей его применения, в классной же и народной аудитории позволит раздвинуть горизонты науки и научить массы верить в то, что «наука— маяк, который среди подводных камней бурного моря жизни указывает нам путь к светлому будущему».

Н. Тихонов.

Социальная борьба и экран.

I.

Успех кинематографу создала масса. Благодаря техническим особенностям, относительной дешевизне, портативности, исключительному разнообразию своего репертуара, кинематограф очень быстро проник даже в самые захолустные уголки, на далекие окраины и в не видевшие никаких зрелищ деревни, и там повсюду он нашел себе миллионы благодарных зрителей. Именно эти широкие массы неискушенных в искусстве зрителей и создали кинематографу главную точку опоры, которая помогла ему развиться в гигантское дело, оставившее далеко позади себя все другие виды зрелищ, в том числе и театр.

Но если кинематограф был все время излюбленным зрелищем широких масс, то он никоим образом не отвечал истинным запросам своих зрителей. Конечно, картины экрана находили себе отклик у посетителей, но большинство этих экранных произведений подходило к зрителям с самыми элементарными и пошлыми темами, и свой успех базировало на потакании дурным инстинктам толпы.

Главное, бесчисленные сюжеты кинематографических фирм реже всего разрабатывали темы, касающиеся самой жизни широких масс. А по существу именно кинематограф особенно приспособлен для того, чтобы выяснить в художественных образах титаническое величие массовых выступлений и яркие контрасты психологии народа, особенно в бурные эпохи социальных конфликтов. (Для большинства даже столичных театров постановки с массовыми сценами

являются исключительно тяжелыми для выполнения и тягостными для бюджета. Провинциальные, а тем более крестьянские и рабочие театры вынуждены совсем отказаться от пьес, в которых черезчур много участников или много картин.) Разве много театров в России, которым под силу поставить не только «Зори» Верхарна, «Жакерию» Меримэ или пьесы Ромен Роллана из эпохи французской революции, но даже хотя бы—«Юлия Цезаря» или «Феодора Иоанновича»? А если ими эти пьесы ставятся, то толпа, которая является главным действующим лицом такого рода постановок, чаще всего сводится к двум десяткам статистов. Конечно, и пять человек при иной постановке могут создать иллюзию толпы. Но нам все же хочется видеть самую толпу, подлинную, многоликую, бурную, творящую историю.

Вот тут-то и может прийти на помощь кинематограф. Вот это-то и есть его истинная сфера, особенно в нашу эпоху мирового кризиса и острых социальных конфликтов. То, что непосильно даже крупному государственному театру в виду чисто технических условий театральных постановок (размер сцен, необходимость играть под крышей, в определенном месте и т. д.), то доступно экрану. Кинематограф, а особенно кинематограф государственный, может и должен позволить себе щедрость иметь для массовых постановок труппу, исчисляемую не сотнями, а тысячами участников. Он может и должен создать для этих постановок декорации грандиозного масштаба, может быть, выстроить, по примеру Америки, целые города и селения, какие-нибудь гигантские сооружения, переносящие нас в прошлые эпохи. Он может воспользоваться для своих съемок всеми историческими зданиями и местностями.

Америка давно уже усвоила, какую исключительную притягательность имеют всякие постановки, о которых реклама может сказать: «В картине участвует 20.000 человек и 3.000 лошадей». Именно Америка дала нам за последние годы несколько образцовых в техническом отношении картин, в которых главным действующим лицом явилась народная масса. Укажу, например, на пресловутую постановку Гриффитса «Рождение нации», в которой трактуется эпоха гра-

жданской войны в Соединенных Штатах, или картины милитаристского характера «Гибель нации» и «Мир и война».

Эти блестящие постановки пытались трактовать историю народов, но, конечно, они явили собой лишь образец того, как извращается прошлое в угоду лозунгам настоящего момента. Да и во всем мировом запасе фильм американского, французского или итальянского производства нельзя будет найти ни единой картины, где бы социальная борьба народа в прошлом или настоящем была отражена хоть сколько-нибудь правильно.

Вот где лежит грандиозная работа для государственного кинематографа социалистической республики. Откройте первую страницу «Коммунистического манифеста», и вы найдете десяток сюжетов для изумительных по богатству содержания массовых съемок, ибо что может быть более заманчивым для режиссера, художника и литератора, чем изображение истории классовой борьбы в минувших веках. Борьба в первобытном обществе, трагические картины социальной борьбы в Египте и Греции, борьба патрициев и плебеев, восстание Спартака, а затем величественные сцены из социальной истории Европы: крестьянские восстания, движения ремесленников и, наконец, бурный период буржуазных революций и выступлений рабочего класса.

Если даже ограничиться только XIX веком, как много тем и сюжетов можно в нем найти! В драматической литературе большинство этих сюжетов почти не было освещено, да они, может быть, были даже просто недоступны для театра.

Русское прошлое тоже даст исключительно богатый материал для массовых постановок. Задайтесь, например, целью представить перед зрителем историю Москвы, трактуя ее исключительно с точки зрения народных движений, которые имели в ней место. Или дайте историю революционного Петрограда, может быть, начав ее с мрачных страниц, когда Петроградская столица строилась на костях рабочих и крестьян, а потом покажите восстание декабристов, Николаевскую реакцию, отклики крестьянских движений, Чернышевского на плахе, демонстрацию на Казанской площади, борьбу народовольцев,—гибель Александра II,—рабочее движе-

ние 90 гг., 9-е января, первую революцию и т. д. вплоть до наших дней, вплоть до съемок, снятых с действительной жизни.

Или другой сюжет: История русского крестьянина, Разиновщина и Пугачевщина, крестьянские бунты перед крепостным правом и крестьянские восстания при Николае II.

А на фоне этих массовых движений, а может быть, в виде самостоятельных картин, можно будет нарисовать фигуры героических борцов за дело народного освобождения. Десятки имен сейчас же приходят на память: Перовская и Халтурин, Чернышевский и Плеханов, поэт Михайлов и Радищев и т. д. А из западно-европейских деятелей Маркс и Энгельс, Марат и Луи Блан и т. д.

Нет слов, эти постановки требуют гигантских сумм, сложной и долгой работы, но зато они действительно смогут повернуть историю кинематографа и создать серию картин, которая явится пропагандой идей социалистического освобождения мира.

Над такой задачей стоит поработать.

II.

Какова же задача государственного кинематографа в социалистической республике?

Ответ, повидимому, ясен. Прежде всего кинематограф должен быть использован в целях коммунистического воспитания широких масс. Тем самым, что кинематографические предприятия мало-по-малу национализируются и муниципализируются и поступают под общий контроль и руководство Народного Комиссариата по Просвещению и местных Отделов, достигается превращение кинематографа из орудия забавы и развлечения в средство просвещения. А ведь задача нашего Комиссариата по Просвещению отнюдь не только сообщение населению известного круга знаний, но как раз руководство делом образования в совершенно определенном коммунистическом духе.

Конечно, для пропаганды социализма при помощи кинематографа главное значение будут иметь те специальные

фильмы, которые покажут на экране историю, трактуемую с классовой точки зрения, ознакомят с биографией знаменитых социалистов и революционеров, инсценируют беллетристические произведения социалистического характера или разработают специальные сценарии, в наглядной живой форме объясняющие основные требования и стремления коммунистов.

Однако в тех же видах может быть использована и та самая кино-хроника, которая находит себе место почти что во всякой программе всякого кинематографа.

Такая хроника вообще популярна среди зрителей, потому что она, подобно газете, говорит о текущей злобе дня, о том, что всех интересует в данный момент, о близкой всякому повседневности. Этот интерес широкой публики надо учесть и использовать.

Но для этого кино-хронике надо предъявить особые, исключительные требования, как в смысле подбора, так и в смысле разработки материала. Я бы сказал, что второе еще более важно, чем первое. Как газетная хроника, чтобы быть живой и отвечать задачам газетной пропаганды, должна быть хорошо обработана и отражать мнение газеты, точно так же и кино-хроника не должна быть бездушной и безличной летописью событий, а, напротив, в каждой своей картине, в каждой надписи должна выявлять определенное, субъективное отношение к изображаемым фактам и давать свою собственную оценку происходящего.

Как в газетной работе мы стремимся отрешиться от сухого и бесстрастного изложения фактов (чем когда-то, и совершенно напрасно, гордились некоторые буржуазные газеты, в роде «Русских Ведомостей») и стараемся отразить события в нашем собственном освещении и использовать факты действительной жизни непременно в целях нашей пропаганды, точно так же и кино-хроника должна быть не просто рядом фотографий, весьма точно и тщательно отражающих жизнь, а предстать перед зрителями живым рассказчиком, не только показывающим, но и объясняющим события.

Только при этом условии кино-хроника «дойдет» до зрителя и будет не только правильно воспринята им, но и по-

служит одним из элементов для создания нового мировоззрения. Надо помнить, что кино-хроника—это в сущности кино-газета, которая должна не только давать отклик на все происходящее, но и освещать его с определенной точки зрения.

Чтобы выяснить свою мысль, приведу несколько примеров.

Кино-хроника, желая познакомить с деятельностью Отделов народного просвещения, показывает на экране какую-нибудь детскую колонию, уютно расположившуюся в подмосковном имении графа Шереметева. Все это прекрасно. Но этого мало, чтобы факт существования в бывшем помещичьем имении пролетарской детской колонии был с полной яркостью усвоен зрителем. Картину надо монтировать совсем иначе.

Покажите то же самое имение, вот этот старинный барский дом с колоннами, этот парк с липовыми аллеями и пруд с лебедями в том виде, как они были два-три года тому назад, в эпоху самодержавия. Дайте несколько сцен праздной помещичьей жизни, покажите барчуков в чистеньких костюмчиках с боннами, играющих в крокет. Покажите у ограды, вне пределов досягаемости, группу чумазых крестьянских ребят, для которых барский парк под запретом. Дайте две-три сцены, характерно рисующих роль помещика деревни. И уже после этого покажите, как, благодаря социалистической революции, благодаря деятельности советской власти, этот самый парк и этот самый роскошный дом отнят у землевладельца, чтобы обслуживать рабочую и крестьянскую бедноту.

Такая хроника, связанная с постановкой, конечно, несколько хлопотлива и технически затруднительна, но зато она явится незаменимым агитационным орудием, которое в пять—десять минут даст зрителю всех национальностей незабываемую иллюстрацию благодетельности октябрьской революции.

И такого рода наглядных контрастных иллюстраций можно набрать сколько угодно. Возьмите любую сторону жизни, армию и университет, газетное или школьное дело,

любую сторону быта, и вам легко будет создать целую серию картин о том, «что было» и «что есть». Такая серия будет не только животрепещуща и злободневна, но она не утратит своего интереса даже в течение ряда лет и, может быть, будет нуждаться лишь в некоторых дополнительных картинах.

Если специальные постановки, дополняющие кино-хронику, будут порой затруднительны, то можно будет тех же самых эффектов добиться и путем сопоставления какой-нибудь хроники «Патэ-журнала» прошлых лет с фактами действительности. Покажите тот же самый дом московского генерал-губернатора в минуту какого-нибудь официального торжества самодержавной России и затем—в дни октябрьского праздника, или будничной работы московского Совета. Покажите, как веселилась раньше буржуазия, как кутила она у «Яра», играла на скачках, блаженствовала в своих особняках,—и сопоставьте это с тем, как веселится пролетариат, как он учится в клубе, созданном на месте «Яра», как он празднует свои праздники, как он использует барские особняки.

Кроме того, можно интересно сопоставить факты текущей российской жизни с событиями Западной Европы и путем такого сопоставления наглядно показать, какие общие черты сходства в деятельности, скажем, капиталистических верхов и в методах борьбы рабочего класса за освобождение.

Наконец, можно сообщение кино-хроники из текущей жизни восполнить не только предисловиями о том, что было раньше, но и послесловиями, которые нарисуют нам картину будущего, к которому мы стремимся.

Чтобы этот материал хроники был как следует усвоен, надо обратить внимание на пояснительные надписи, которые должны быть не только газетными заголовками, кратко и ярко формулирующими сюжет картины, но и давать несколько пояснительных фраз, осмысливающих и усугубляющих фотографическое изображение. Полезно на ряду с такими надписями давать и другие пояснительные таблицы, например, диаграммы и картограммы, порой просто карты.

Кино-хроника теперешнего дня живет какую-нибудь неделю и затем навеки исчезает для зрителя. Хроника, обработанная указанным образом, будет иметь интерес в течение гораздо более длительного периода и иной раз займет место на ряду с картинами, пользующимися популярностью у публики ряд сезонов. Да и вообще следует время от времени перетряхивать кино-хронику прошлых лет, так как из нее можно выбрать и скомбинировать очень любопытные ретроспективные обозрения, например, в роде тех, какие были составлены Кино-комитетом для октябрьского юбилея. Такие обзоры по разным отраслям жизни за определенный период времени должны являться периодически. Иными словами, рядом с кино-газетой надо создать и кино-журнал, который будет давать не коротенькие сценки из текущей жизни, а более обстоятельные обзоры совершающихся событий.

Кроме обработки материала для кино-хроники, необходимо подумать о том, какой именно материал нужно выбрать для съемок. По установившейся традиции съемке подвергаются преимущественно разные официальные события, съезды, демонстрации, торжественные собрания, открытия памятников, похороны и т. д. Между тем в самом быте социалистической России имеется много любопытных сторон, которые следует отыскать и осветить. Конечно, эти бытовые стороны гораздо труднее для съемки и порой потребуют некоторых дополнительных инсценировок и, может быть, даже небольших сценариев, но при всем том они будут точным отражением действительности с ее внутренней, а не внешней стороны.

Показать будничную жизнь гражданина советской республики во всех ее проявлениях—задача очень трудная, но очень благодарная и чрезвычайно интересная не только для заграничных товарищей, но и для самих русских. Можно найти много тем и сцен будничного характера, которые подчеркнут происходящие специальные перемены гораздо выпуклее, чем все съемки торжественных процессий и многолюдных съездов.

Надо найти и показать на экране многое из того, о чем мало пишут и мало говорят, например, хозяйственную ра-

боту в советской России, деятельность кооперации, культурно-просветительную работу и т. д., и при этом все это не в виде кратких эпизодических сцен, а в более цельном и обработанном виде.

Конечно, задачи кино-хроники очень многообразны и постановка ее—дело сложное. Поэтому сейчас приходится ограничиваться лишь такими общими указаниями на те пути, по которым должна итти работа в этой области. Практика покажет, какие изменения придется внести в наличную программу.

В. Керженцев.

СОДЕРЖАНИЕ.

Стр.

1. От редакции. 3
2. Луначарский, А. — Задачи государственного кино-дела в Р. С. Ф. С. Р. 5
3. Шипулинский, Ф.—Душа кино. 7
4. Шервинский, С.—Сущность кинематографического искусства. 21
5. Сидоров, А.—Кинематограф и изобразительные искусства . . 27
6. Коммиссаржевский, Ф.—Экран и актер 33
7. Сахновский, В.—Фантастическое в репертуаре кино-театров. 39
8. Топорков, А.—Кинематограф и миф. 44
9. Чеботаревский, А.—Кинематограф, как метод 54
10. Тихонов, Н.—Кинематограф в науке и технике 63
11. Керженцев, В.—Социальная борьба и экран. 86

Monumentograph

250-
at least

90-B4846

13-50
1108001778

В скором времени выйдет в свет

второй сборник статей, издаваемый под редакцией Фото-Кино Отдела Наркомпроса, посвященный практическим вопросам кинематографии и фотографии:

СВЕТОПИСЬ

СОДЕРЖАНИЕ:

Желябужский Ю. Темп и темперамент.
Тихонов Н. Техника кинематографа 1. Ателье. 2. Костюмы и грим. 3. Искусственное освещение.
Лепешкин В. Кинематограф и тайна жизни.
Энгель Ю. О кино-музыке.
Топорков А. Слово в кино.
*** Кинематограф на фронте.
Энерго Н. Художественная светопись.
Донде А. Моментальные съемки и др.

С требованиями обращаться:

Книжные склады Государственного Издательства:

Москва, Тверская 28.
» Тверская 11. ‖ **Петроград,** Фонтанка 61.